ياسر عثمان

Yasser Othman

الانتهاك ومآلات المعنى

قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث





مكتبة الأدب المغربي

مكتبة النقد الأدبي

ياسر عثمان

الانتهاك.. ومآلات المعنى

قراءاتٌ سيميائية

في الخطاب الشعري الحديث

نـقـــد

عنوان الكتـاب: الانتهاك.. ومآلات المعنى
قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث
اسـم المؤلـف: ياسر عثمان
الموضـوع: نقد أدبي
عدد الصفحات: 144
القيـاس: 14.5 × 21.5
الطبعة الأولى: 1000 / 2015 م - 1436 هـ
ISBN: 978-9933-509-70-5

© جميع الحقوق محفوظة
Copyright ninawa

دار نينوى
للدراسات والنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص ب 4650
تلفاكس: 2314511 11 963+
هاتـف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org
www.ninawa.org
دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع
Ayman ghazaly

العمليات الفنية:
التنضيد والإخراج والطباعة - القسم الفني - دار نينوى

لا يجوز نقل أو اقتباس أو ترجمة أي جزء من هذا الكتاب
بأي وسيلة كانت من دون إذن خطي مسبق من الناشر

تقديم:

* يتغيا هذا الكتاب / البحث - في رصده معالم الانتهاك وبعض أشكاله في القصيدة العربية الحديثة من جهة، وعلاقته بمنظومات الدلالة من جهة أخرى، وكذلك في رصده بعض مشروعات القراءة النقدية - ظلال السيميائية وما يتجلى عنها من مقاربات منتهكة (تتغيا ملامح البنيوية والتفكيك وتحليل الخطاب لسانياً....) للنص الشعري الحديث المنتهك من جهته.

* والمقصود بالانتهاك - هنا - هو كسر النمط والطرائق التقليدية في بناء القول الشعري وصكه من خلال سعي النّص الشعري الحديث إلى تمثّل أشكالٍ، وطرائق جديدة في بناء المشهد الشعري سياقاً، ولغةً، وخيالاً، ودلالةً.

وهو (أي هذا الكتاب / البحث) يحاول الكشف عن جماليات البناء الشعري وعبقريته عبر مقاربات سيميائية تُغازل المعنى الشعري عبر رصدها بعضَ معالم الانتهاك هذا، ومظاهر الابتكار التي ميزت الخطاب الشعري الحديث على مستويات عدة مثل:

١- الوقوف على طرائق جديدة في توظيف دوال الخطاب الشعري مثل الدوال الرياضية، واستعارة بعض الظواهر الطبيعية/ الفيزيائية التي تفارزها العلوم الطبيعية (مثل علم الفيزياء) وإعادة توظيفها داخل القصيدة بما يحقق لها - أي للقصيدة - أعلى درجات الانزياح والمفارقة على المستوى الدلالي.

٢- دراسة كيفية تجاوز الأغراض البلاغية التقليدية للعديد من البِنى والتراكيب اللغوية إلى أغراض دلالية منتهكة، ومفتوحة لترضي شهوة التداول والقراءات المغايرة.

٣ - الوقوف على مظاهر تجديد التصوير والبناء السياقي:

إذ تحاول القصيدة المعاصرة لدى أغلب شعرائها أن تنتهك النماذج المتعارف عليها من المجازات، إلى مجازات أخرى منتهكة غير مهادنة، تفتح النص أمام التأويل إلى أقصى زاوية ممكنة. كما تسعى هذه القصيدة إلى تجاوز البُنى السياقية الهيراركية التراتبية إلى سياقات أخرى تصدم أفق التوقع لدى قارئها وتحمل التلقي على ابتكار سياقات مكملة تحاول - بطرائق مختلفة تتعدد بتعدد القراءات - الانتظام مع السياق الذي تطرحه (هذه القصيدة، أو تلك) في سبيل إكمال المشهد الشعري وبناء منظومته الدلالية.

٤- مقاربة ابتكار الخطاب الشعري المعاصر (والحديث ايضا) لآليات جديدة في التصوير كآلية التمشهد/ المشهدة /الاستعارات الكبرى لتحقيق غايته في فتح نصوصه.

٥- البحث في قدرة الخطاب الشعري الحديث على حثّ التلقي على إنتاج الدلالة وذلك من خلال تجاوز النص الشعري الحديث البُنى السياقية الهيراركية التراتبية كما ذكرنا، إلى سياقات أخرى تصدم أفق التوقع لدى القارئ، وتحول لحظة التلقي إلى لحظة إبداع موازٍ يبتكر سياقاته المكملة التي ينتظم بها مع السياق المطروح؛ لإكمال المشهد، وتدشين متواليات الدلالة التي تتنوع، وتتمايز، وتطول، وتقصر، حسب مستويات التلقي.

٦- البحث (سيميائياً) في آلية عمل (السيميوز) داخل النّص، وكيف تُرْسَمُ مساراتُ الدلالة عبر حركته- أي السيميوز - داخل النص.

٧ - كيف تتكامل الدلالات من خارج النص وداخله، إذ لا تكفي المقاربات الداخل نصية وحدها وسيلةً للكشف عن المعنى وسبر غور البنى الدلالية العميقة للنّصِّ الشعري.

٨ - قراءة معالم التجديد والانتهاك على مستوى قراءة وتلقي النّصِّ الشعري.

من إنتاج الدلالة إلى شعرية المفارقة..

الدال الرياضي وتمظهراته في الخطاب الشعري لدى الشاعر البحريني علي الشرقاوي

ثمةَ أشياء يتوقعها القارئ مني في ضوء قراءته للعنوان الذي وسمت به هذه القراءة:

❖ أول هذه الأشياء هو أن ثمة مقاربة نظرية مستفيضة حول "الدال الرياضي" لغةً واصطلاحاً سوف تدشن الدخول لتلك القراءة.

❖ وثانيهما أن هذه الدراسة تتوكأ على منهج علمي ذي فروضٍ ونظرياتٍ محددة يمكن تطبيقه عملياً في مقاربة النص الشعري من منظور رياضي بحت.

وللخلاص مما تفرضه تلك التوقعات وأسئلتها النظرية المعتقة في إسار المنهج وغوايات التنظير، نقول:

❖ إن ما تسعى إليه هذه القراءة هو فقط الإجابة غير المباشرة - في إطار تجريبي أولي- على سؤالين محددين هما :

١ - إلى أي حد يمكن الاستفادة من المحمول الرياضي/ الرقمي/ الحسابي/ الهندسي/ الطبيعي (نسبة إلى علم الفيزياء) لعدد من المفاهيم والمفردات السائدة في العلوم البحتة مثل مفاهيم (السقوط، والانعكاس، والانكسار والدالة والمتغير والمتوالية) في تدشين وإثراء المنظومة الدلالية للخطاب الشعري؟

٢- وإلى أي مدى يمكن استعارة ظواهر طبيعية بعينها في تدشين وبناء الخطاب الشعري ومن ثم النقدي؟

❖ إن إرضاء غرور المنهج والبحث المؤسس على النظريات والفروض التي تحققت عملياً، أو يمكن لها أن تتحقق عملياً لا يصب - في بعض الأحيان- إن لم يكن في معظمها- في مصلحة التجريب والمقاربات

الأولية التي تعد اللبنات الأولى في بناء النظريات والمناهج التي تأتي لاحقاً مؤسسةً على ذلك التجريب وتلك المقاربات الأولية.

لذا سنكتفي- هنا - بالقول الموجز: إن ما نقصده بالدال الرياضي هنا هو كل دال يمكن حسابه على العلوم الطبيعية المؤسسة- أصلاً- على المعادلات، والأرقام، والدوال الرياضية، والمتغيرات الرمزية التي تتشكل منها تلك الدوال.

يستثمر الخطاب الشعري لدى علي الشرقاوي بعضاً من الدوال المشار إليها سابقاً؛ لإثراء المشهد الدلالي لديه ولفتح نوافذ أخرى في مخيلة المتلقي ما كان لها أن تنفتح بغير تلك الدوال ففي قصيدته **وراء اللغة** من ديوانه **الوعلة**[٦] يحضر البعد الثالث للكلام بصفته البعد المتخيل الذي يجب على التأويل ألا يغفله، بل لابد للمتلقي أن يتخيله ويعيشه ويستثمره في بناء فرضيته ونتائجه ومنظومته الدلالية، مثلما هو الحال في علم الهندسة والهندسة الفراغية التي يقع الخيال منها موقعاً أساساً في الفهم والممارسة، فكثيرٌ من الأبعاد التي تُكَوِّنُ الشكل الهندسي في علم الهندسة خاصةً الهندسة الفراغيةِ هي أبعاد متخيلة:

للكلام يدٌ ثالثة

وسبعُ رئات

وخمسُ عيون

للكلام فمٌ

يشبه الذئب في لحظة الفتك

يغزل فتوى الجفاف

بذاكرة

تركض الآن

ما بين كان وما سيكون

للكلام كلام

تلاحقه في السراب

فقد صاغ الشرقاوي في القصيدة السابقة مجموعة من الحقائق/ المسلمات المتخيلة التي يجب على التأويل ان يتخذها معطىً أساساً في بناء منظومته الدلالية المنبثقة من عناصر المشهد الشعري مجتمعةً في شكل استنتاج رياضيٍ هندسيٍ:

فالبعد الثالث للكلام الذي عبرت عنه دالة "للكلام يدٌ ثالثة" والرئات السبع، والعيون الخمس، والفم المفرد الأوحد يمكن النظرُ إليها على أنها معطيات يصوغها المشهد لبرهنة مطلوبٍ واحدٍ يأتي في نهاية السياق هو انتشار الكلام / التأويل في شكل توليدي انشطاري إلى الحد الذي يصعب ملاحقته في أركان المخيلة التي بدت على اتساعها وكأنها السراب الذي لا تدرك مسافاته. ويمكن ترسيم المشهد الاستدلالي هذا على النحو التالي:

المعطيات:

١ - للكلام يدٌ ثالثة

وسبع رئات

و خمس عيون

٢ - للكلام فمٌ

يشبه الذئب في لحظة الفتك

يغزل فتوى الجفاف

بذاكرة

تركض الآن

ما بين كان وما سيكون

٣ - للكلام كلام

تلاحقه في السراب.

من المقاطع المرقمة (١) و(٢) و(٣) نستنتج ما يلي:

أ - بما أن للكلام بدأ ثالثة/ بعداً ثالثاً فهو مهيمن منتشر يتفوق على الخلق العادي بقدرة غير عادية.

ب - وبما أن له (أي للكلام) سبع رئات [تذكر الرقم (٧) المعجز في حد ذاته]، وخمس عيون، فهو يتمتع بقدرة غير عادية وهو أيضاً خَلقٌ غير عادي كما في (١) يتطلب من التخيل قدرة خارقة تتمدد باتجاهه محاولة إدراك مراميه.

وبما أن له فماً، فلمه هذا يمكن أن يكون قوياً مثل فم الذئب في لحظة الفتك، كما في (٢).

ج - وبما أنه من الخلق غير العادي، والقدرة غير العادية، فإنه يصعبُ على المخيلة/ الذاكرة إدراكه لكونها مشتتة ما تلبث أن تدرك ما كان منه حتى يعييها ما سيكون كما في (٢) أيضاً.

من (أ) و(ب) و(ج) نستنتج المآل المنشودَ من منظومة الدلالة:

إن الكلام من القوة والقدرة والولوج في أغشية المعنى والتخفي وراءها والانتشار في مدى مفتوح مطلق يتماهى مع السراب بحيث يظلُّ عبقرياً يتيه على التأويل والمخيلة.

يصر الشرقاوي على اقتناء ذلك العبقري واللهاث وراءه ليس لإدراكه فحسب، وإنما لإدراك توابعه وما يختفي وراءه:

صمتٌ قزحيٌّ

كرصيف الشهوة في برق الأخضر

يدخل بين صباح المسكوت عنه

و ليل الماء المكسور بإبهام الضوء

لهذا المتفرّج في القيانوس الرغبة

مازلت أنطُ كلحن جراد الراس على ما بعد المعنى

لاظل كما عاش المعيوف الصاعد في بحر الوقت

بريئاً كخيال الرعد

فتياً

كسؤال النجمة قبل النطق[٢]. ولترسيم محاولات الإدراك وما يكتنفها من إصرار طرفيها الأول (الشاعر) ومراوغة طرفها الثاني (الكلام) استدعى الشرقاوي دالته المستمدة من علوم الطبيعة، والمبنية على ظاهرة انكسار الضوء، تلك الدالة التي توكأت متغيراتها على مفردات (قزحي/ رصيف / برق/ الأخضر/ صباح/ ليل الماء/ المكسور/ الضوء/ المتقزح/ افيانوس.

فقد استلهم الشرقاوي ظاهرة انكسار الضوء من علم الطبيعة ليبني منظومته الدلالية مرتكزاً على وعي مفارق يقوم على تقنيتين:

- **اللعب في المتغيرات الأصلية لدالة الضوء وانكساره:**

ويتم ذلك اللعب عبر استعارة تلك المتغيرات نفسها وجعلها تتجاور مع أخرى ليست من نسيجها بالمرة، بل هي متغيرات لا تكون إلا في الوعي الشعري، فالمتغيرات:

(صمتٌ / المسكوت عليه/إبهام/ الرغبة/ الوقت/خيال/ سؤال) التي يمكن أن تشكل منظومةً من الوعي الشعري المهادن التقليدي يحولها الشرقاوي إلى عناصر فاعلة في منظومة من الوعي الشعري المفارق المنتهك. وذلك من خلال استخدامه لهذه المتغيرات صفات، أو مضافات، أو مضافات إليها لمتغيرات ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بظاهرة انكسار الضوء، **فتتحول بذلك الدوال المهادنة إلى دوال مفارقة منتهكة:**

صمتٌ قزحيٌ / صباح المسكوت عليه/إبهام الضوء/ خيال الرغبة/ بحر الوقت/خيال الرعد/ سؤال النجمة).

- **التوظيف الانقلابي لمعطى الظاهرة الطبيعية:**

إذ لا يكتفي الخطاب الشعري لدى الشرقاوي بالانزياح بتلك المتغيرات، وإعادة توظيفها من جديد بغية تحقيق المفارقة، وإنما يسعى إلى التوظيف

الانقلابي تحقيقة الظواهر الطبيعية وثوابتها. فالضوء المنكسر في الظاهرة الطبيعية يتحول إلى فاعل/ كاسر لغيره في الخطاب الشعري:

وليل الماء المكسور بإبهام الضوء.

كما أن ظاهرة انعكاس الضوء في علم الطبيعة تتحول في خطاب الشرقاوي إلى حالة توحد مرجو (يتمنى الشاعر تحقيقه) بين العاكس والمعكوس:

عيناها هادئةُ الأزرق

وعيوني ريشُ الضوء الحنظاوي

لماذا

لا نتعاكسُ

كالجملةِ في اللغة الشجراءِ

توهجني بطراوتِها

و أتوجها بالحلمِ

تكون الملكة

وأكونُ فضاءاتِ العرشِ[٣]

وهذا التوحد المطلق المرجو تحقيقه يتوخى في حدوثه تراتبية المشهد عبر دوالٍ/ صورٍ ثلاث يتحقق من خلالها التوظيف الانقلابي المفارق للظاهرة/ الدالة الطبيعية وعناصرها الفاعلة:

الدالة / الصورة الأولى: الضوء الساقط:

عيناها هادئةُ الأزرق

وعيوني ريشُ الضوء الحنظاوي

الدالة / الصورة الثانية: جدلية الانعكاس وأفعاله المرتبطة به

لماذا

لا نتعاكسُ

كالجملةِ في اللغة الشجراءِ

توهجني بطراوتها
و أتوجها بالحلم
الدالة / الصورة الثالثة، مشهد الاحتواء:
تكون الملكة
واكونُ فضاءات العرشْ.

فعل الانعكاس في الظاهرة الطبيعية يتحول - هنا - في الخطاب الشعري إلى جدلية يتقاسمها فاعلان (نتعاكس). ثم يتحول المشهد الجدلي المفارق هذا إلى مشهد احتواء يتجاوز فيه ريش الضوء قدرة أي فاعل على عكسه، بل يتحول (ريشُ الضوء / الشاعر) إلى فضاءات احتواء شاسعة للحبيبة الملكة.

هذا ويظل الدال الرياضي لدى الشرقاوي - عبر معظم دواوينه الشعرية - عنصراً فاعلاً - ضمن عناصر أخرى- في بناء متواليات الدلالة وإنتاج شعرية المفارقة. غير أن هذا الدال الذي يتفاوت حضوراً وغياباً من ديوان لآخر في تجربة الشرقاوي أكد فعاليته وحضوره الشديدين في ديوانه "رؤيا الفتوح"[5]. فقد جاءت غالبية عناوين قصائد هذا الديوان دوالاً رياضية رمزية استعارية مفسِّرةً للنص مفسَّرةً به وهذا ما تُجليه عمليات القراءة التي تكامل - دلالياً - بين النصوص وعناوينها. فالمسار الدلالي التجريدي الذي تتجاه نصوص الديوان المذكور هو مسار موجه بتلك الدوال الرياضية التي تتوزع عبر فضاءات النصوص بدءاً من عناوينها.

وسنكتفي - هنا - في الأخير بالتركيز على دال "المربع" بحسب. ذلك الدال الذي عنون به الشاعر أغلب قصائد هذا الديوان (المربع١، المربع٢، .... المربع١٥). وكيف يتجاوز ذلك الدال بوصفه عنواناً للنص دوره الاستعاري المكثف لمنظومة الدلالة للنصوص الموسومة به إلى دوره الأهم في تأسيس لعبة الانتهاك والمفارقة من خلال تكاملية أداء كلٍ من العنوان والنص معاً.

في قصيدته "المربع" يقول الشرقاوي:

إثنان هنا

الأولُ يعصرُ للزئبق خمرَ الغضبِ الشتوي

الثاني ينثر للأزرق خبزَ التعب القزحي

وأنا

أشلاء ضني،

أتمزق وجدًا،

أسكبُ للأيام حليب الرؤيا

وأراسل همي.

لي همٌ يتدفق في الصحراء

يغوص بجلد الصخر وفي الأصداف،

ولا أحدُ يسمع.

في الليلِ أزاملُ خطَّ الشيبِ

وخط الحزن الأصلعْ

قد أخرجُ من حدس الصمت إلى جرسٍ يقرعْ[*]

تتجلى – هنا في هذه القصيدة – المفارقة في أوسع مآلاتها الدلالية عندما تضيق زوايا المربع بالشاعر، على الرغم من سعتها بغيره وعلى الرغم من اتفاق الرياضيين والمعماريين ومن قبلهم الطبيعة على أن المربع هو الشكل الذي ترتاح له الفطرة مسكناً ومأوىً وذلك لكون زواياه القائمة هي الزوايا التي ارتاح لها الكون منذ نشأته، لأنها الزوايا التوسط بين الحادة التي تحدث اختناقاً للجالس فيها وبين المنفرجة التي قد تسرب أحاسيس الوحشة والغربة للجالس فيها وتفقده السيطرة على المكان وإخضاعه وتوظيفه بصرياً وجمالياً[1]، مع الاحتفاظ أيضاً بما يوحي به الانفراج، والزاوية المنفرجة من رحابة واتساع إذا تم تحميلهما دلالة تجريدية غير بصرية، وإذا ما تم لهما ذلك التحميل فإن سؤالاً مهماً يبا غت التلقي والتأويل في تلك الحال وهو:

لماذا لم يعنون النص بالمثلث النفرج بدلاً من المربع؟!. وللتوضيح نعيد صياغة السؤال ثانيةً هكذا:

لماذا لم يعنون النص - هنا- بـ"المثلث المنفرج" مثلاً الذي يحتل فيه الشاعر زاويته المنفرجة صارفاً همه ورؤيته عمن هم في زاويتيه الحادتين؟!

وإجابة السؤال تكمن هنا فيما يسعى النص إلى قوله:

فما يريد النص قوله هنا هو إن المساحة المتاحة تتسع للجميع كون المربع جميع زواياه قوائم (مع الأخذ في الاعتبار درجة القرابة بين المستطيل والمربع؛ فبإمكاننا أن نعتبر المستطيل مربعاً استطال ضلعان متقابلان منه بنفس القدر) وهو الشكل المألوف بصرياً، ووجدانياً للعيش والتعايش والمسكن (قلت المسكن وأقصد السكن بما توحي به المفردة من الطمأنينة والسكينة والهدوء والمؤانسة والتآلف والمحايثة، وما إلى ذلك من صفات التوافق والاتفاق بين البشر من جهة والأمكنة التي تستوعبهم من الجهة الأخرى). فقد ألفت وتآلفت عيون البشر (وربما أيضا عيون العديد من الكائنات الحية الأخرى) وأرواحهم مع الغرف المربعة الجدران واطمأنت بها ولها دون غيرها من الغرف ذوات الأشكال الهندسية الأخرى. ومن هنا أراد الشاعر باختيار المربع عنواناً لقصيدته (بل لمعظم قصائد ديوانه **رؤيا الفتوح**) رغبةً منه في تصوير غربته واغترابه من منظور وجودي تجريدي بتوكأ على لعبة المفارقة التي توسلت بالمربع الشكل الهندسي الذي على الرغم من كونه أكثر الأشكال قدرةً على الاستيعاب وتحقيق شروط التعايش والمحايثة، نجد أنه ضاق بالشاعر دون غيره ممن كانت لهم حظوة البقاء الرحب والسعة داخل ذلك المربع بما يحتمله من دلالة جغرافية وبصرية ونفسية واجتماعية... إلخ.

وكما يتوسل الشاعر بـ"المربع١" عنواناً لقصيدته الثانية من ديوان "رؤيا الفتوح" ليصف غربته واغترابه من منظور وجودي، فإنه يتوسل

بـ"المربع"[٢] عنواناً لقصيدته الرابعة من الديوان نفسه ليؤكد رغبته وإصراره، بل وقدرته على كسر تلك الغربة وذلك الاغتراب، وتحطيمهما، ومن ثمَّ ليؤكد وجوده ويحوِّلَ كل محاولات إقصاء ذلك الوجود إلى رد فعل قوي ومؤثر يجابه فعل الإقصاء:

لي زاويةٌ
اتربع فيها بين مربع الامي
وأناقشُ رعداً في قلبي
أو وعداً ينهض بي
وأغني كالطمي الطافح في عرس النهرْ
كالطير الجارح يحمل اعزاق الفجر
صوتي.
ليس جميلاً صوتي،
لكن أجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ
لي زاويةٌ أتنفس فيها أيامي
أتسكع فيها مثل خروج المستجاب من الفروة.
اتكركرُ
واللحنُ الأخضر يأخذني
والأزرق يغسلني بالحب.
يا أنتم
هذي زاويتي،
هذا زمني،
اتربع فيه وفي غرابة خمر الصحوة.
يا أنتم
كل همومي مائدةً للشعر
ونافذةً للفجرِ النازل في وطني

من يخبرني؟

هل صدر سواكم يغسلني؟[1]

وقد بدأ الشاعر قصيدته بما يفيد امتلاكه وتملكه لزاوية من زوايا المربع، ذلك الامتلاك الذي عبر عنه الشاعر بدال الملكية الأقوى في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد هذا الديوان. تلك القصائد التي عنونها الشاعر بـ"**المربع ١**" و"**المربع٢**" و"**المربع ٣**"... ووصولاً إلى المربع الخامس عشر.

بدأ الشاعر بداله "لي" ليؤكد خطاً من الحرية اختطه الشاعر لنفسه، ليمارس من خلاله ما يجعله يكسر عزلته التي فرضت عليه في "المربع".

ولاستكمال مشهد الخصوصية، وحرية التصرف، وممارسة ما من شأنه أن يكسر عزلته واغترابه فقد جاء بالدال المستمر" **أتربعُ**" ليضفي على تلك الممارسة صفتي السعة والرحابة اللتين حضرتا مرتديتين عباءة المجاز. فقد حدث فعل التربع في زاوية مجازية في مربع الآلام، وحدث أيضاً في الزمن ليصل الشاعر (مجازاً) إلى أقصى درجة ممكنة من الحرية والرحابة. لاحظ - هنا - أننا نقول مجازاً لنؤكد أن مشهد الحرية حضر في صورته المجازية أي أن الأفعال التي يمارسها الشاعر (مدعيا حريته) هي أفعال تمارس في الفضاء المعنوي المجرد لا في الفضاءات الحسية الملموسة، وهي أفعال جاءت تعويضاً عن نظيراتها التي يجب - تحقيقاً لشرط الحرية- أن تحدث في تلك الفضاءات نفسها. فالثابت الطبيعي البديهي أن مشهد الحرية لا يكتمل إلا بحضور الأفعال ببعديها المجازي المعنوي، والحقيقي الملموس.

إذاً مشهد الحرية هنا هو مشهد مجازي معنوي جاءت كل أفعاله موجهة للداخل الإنساني لداخل الشاعر وليست إلى خارجه، فالنقاش موجه إلى القلب، أو إلى العقل أو تنقل إلى طبقات وعي الشاعر:

وأناقشُ رعداً في قلبي

أو وعداً ينهض بي

حتى الأفعال الحسية التي لا تحقق غايتها إلا بالتفاعل والتلقي واستجابة العالم الخارجي مثل فعل الغناء لا يمكن القبول به هنا فعلاً حسياً، لأنه يأتي هنا من الطير الجارح أو من الطمي الذي كلما تغنى تعكر له صفو الماء بما يؤكد أن الغناء يحقق غايته وتأثيره فقط على مستوى ذات الشاعر وليست على مستوى العالم الخارجي، فكأن الشاعر أراد أن يكسر عزلته بالغناء لنفسه داخل مربع آلامه:

وأغني كالطمي الطافح في عرس النهرْ

كالطير الجارح يحمل اعزاق الفجر.

هذا الغناء لا يحقق غاية العالم الخارجي ولا يكتمل مشهده كونه يأتي من حنجرة لا يطرب لصوتها إلا صاحبها/ المغني/ الشاعر الذي لجأ للغناء على الرغم من كونه متأكداً من أن صوته ليس جميلاً، فإنه يرى أنه أفضل من الصمت:

صوتي،

ليس جميلاً صوتي،

لكن أجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ

والأمر ليس قاصراً على فعل الغناء فحسب، وإنما أيضاً على بقية الأفعال التي يمارسها داخل مربع الآلام:

فبنية المفارقة التي أضافت ما هو مادي ملموس ومحسوس إلى ما هو معنوي غير ملموس قلبت الحسي إلى معنوي، والحقيقي إلى مجازي مثلما هو الحال في "مربع آلامي" وفي سائر دوال القصيدة. فبنى المفارقة التي وظفها الشاعر عبر خطابه الشعري هنا في "رؤيا الفتوح" جعلت المربع ضيقاً إلى حد القيد، ومن ثمَّ فإن الأفعال التي ستمارس داخل هذا المربع هي أفعال مقيدة، فالحرية هنا تمارس في مستويات مجازية وفي فضاءات مجازية وهذا أقصى ما رسمه الشاعر لنفسه خروجاً على قيود العزلة والاغتراب التي رسمها في مشهده الشعري في "قصيدة المربع".

وهكذا تستمر أفعال الشاعر وممارسته - مجازاً - لحريته قاصرة عليه وحده فطقوس ممارسة هذه الحرية موجهة نحو داخل الشاعر، وحسب:

هاكم صوتي سفراً لا يرحل إلا في الممنوع

هاكم شفتي أبريقاً للشوق المغلي بسكر هذي الغربة

هاكم.

كلماتي قنديل يحرقني

لا تقتربوا

فأنا نارٌ من ماء الحلم نَمَتْ

لهبي يمتدّ ويحرقكم

هل يرعبكم؟

أن أكسر ألوان الطيف؟

أقرأ بين شتاء الشعر نخيل الصيفْ

هاكم.

للأسود رائحة التينْ

للأخضر جرح جنينٍ يخرج قبل التكوينْ

للبني عصيٌ تضرب أيامي الطفلية يوماً يوماً

للأبيض طعم الكافور.

لا تقتربوا

مني لا تقتربوا

لي كل غرور الكشفْ

وغناء الحرف الخارج من خاصرة الحرفْ

لي شفةٌ ألتفّ بها

في رحلة صوت الحلمه

أو في حلمة صحو النزف.[٨]

فأفعال الحرية وطقوس ممارستها لدى الشاعر تخلت عن فاعليتها المطلقة واكتفت فقط بفاعلية نسبية محدودة التأثير. فصوت الشاعر سفر لا يرحل إلا في الممنوع، وشفتاه أبريق للشوق المغلي بسكر الغربة، وكلماته قنديل لا ينير وإنما يحرق الشاعر ومن ثمّ فإنه سيحرق كل من يقترب منه ومن هنا جاء التحذير:

لا تقتربوا

فأنا نارٌ من ماء الحلم ثمّتْ

فهي يمتدُ ويحرقكم

فتخلي القنديل عن فعل الإنارة واكتفاؤه فقط بفعل الحرق ينفي أي تفاعل إيجابي يمكن حدوثه من العالم الخارجي مع الذات الشاعرة، مما يكرس مشهد الانعزال والغربة اللذين يحياهما الشاعر منذ مطلع ديوانه هذا (على الرغم من أن الأفعال - هنا - في هذه القصيدة قد جاءت محملة بدلالات ثورية متمردة تريد كسر إسار الانعزال المضروب عليها).

ثم عاد الشاعر ليكرر تحذيره مرةً أخرى مما يشي برغبته لا في إحراق العالم/ المربع الذي اغترب واعتزل بداخله وإنما في الحرص على نجاة هذا العالم وسلامته.

لا تقتربوا

مني لا تقتربوا

لي كل غرور الكشفْ

وعناء الحرف الخارج من خاصرة الحرفْ

لي شفةٌ ألتفُ بها

في رحلة صوت الحلمه

أو في حلمة صحو النزفْ.

ما يؤكد ضيق المربعات / العوالم التي يشير إليها الشاعر في قصائده (على الرغم مما يحمله دال المربع بصريا من رحابة وسعة)، ويؤكد

نسبية تأثير أفعاله وطقوسه المدعية ممارسته حريته هو أسئلته الشاكية الباكية في قصيدته "المربع":[6]

لماذا تؤلمني؟

و لماذا صمتك في الصحراء يقيدني؟

ثم توسلاته في القصيدة نفسها:

اتركني،

اطلق كفي من أضراسك

اطلقني،

فهذه الأسئلة، وتلك التوسلات جاءت لتؤكد نسبية تأثيره، بل ومحدودية ذلك التأثير في العالم الخارجي، بعد الدوال الثورية الحادة التي جاءت في مستهل القصيدة:

لا تخمدْ نيراني

فأنا جمرٌ

كالضلع الخارج من اضلع آدمْ

كالفسق العارمْ

كالهتك أنا

كالفتك.

ويستمر المربع في التخفي عن رحابته والإصرار على التضييق على الذات الشاعرة.. وعلى الرغم من هذا التضييق تصر هذه الذات على الفكاك منه ولكن ليس بممارسة أفعال ثورية حادة هذه المرة إنما عبر إطلاق عنان الحواس لتخلق لنفسها أجواءً من الهدوء والصفاء والمرح:

أسمع زقزقة العشاقِ المنسكبين على عتباتِ

الطقسِ

أشتم غبار الطين الجواني الناتج من عري النفس

يلوح لي

ويحدق مثل الصحراء الوحشية بي
فأحرض في الفيروزي الواقف بين دمي كالمهرة
والوله العاصف منخطفٌ
بالرعش ومرتجفٌ
هل أعني شيئاً أن ما اصطدتُ ثمار الشمس؛
وجررتُ الكوكب بعد الكوكب يرقص في حفلة
عرسي؟"[1]

هنا تأتي الأفعال الهادئة المدثرة بالحلم والصفاء والنزعة الإنسانية الراقية الحالمة لتواجه أفعالاً عنيفة في هذه القصيدة التي عنونها الشاعر بـ"المربعة".

فعل التطويح والتحديق المتوحش الموجه من قبل المربع المحيط بالذات الشاعرة تقابله الذات الشاعرة بأفعال حالمة هادئة تتوخى الصفح والسماح عن تلك الأفعال، وتخلق جواً من الرحابة يعادل به الشاعر أجواء الحنق التي تخلقها الذوات المحيطة:

أسمع زقزقة العشاق
المتسكعين على عتبات الطقس
......
......
......
أحرضُ في الفيروزي الواقف بين دمي كالمهرة
والوله العاصف منخطفٌ
بالرعش ومرتجفٌ

فالتحريض والعصف يحملان هنا دلالات منزاحة تبتعد بهما عن التصور والعصف نهائياً إلى دلالات التسامح الحالمة التي يتوخى بها الشاعر خلق أجواء مجازية /خيالية/ معنوية من الرحابة والسعة تواجه الضيق والحنق الحقيقيين اللذين ملأ أجواء المربع.

وهكذا يستمر الشاعر في إصراره على معادلة ضيق المربع تدريجياً بدوال من شأنها أن تبدد أجواء الألم والضيق والغربة والانعزال التي بلغت ذروتها في "المربعات ١ و٢ و٣ و٤"، ثم تراجعت إلى حد ما في "المربع ٥"، ثمَّ تراجعت كثيراً في المربعات ٦ و٧ و٨ لكنها سرعان ما تعود أشدُّ وطأةً وكثافةً في المربعات من التاسع إلى الخامس عشر التي نقاربها فيما يلي:

المربع ٩:

لي قلب فاض ففاض الدمع بأعماقي،
أتخلص، ممَّاذا أتخلصُ
من شفتي،
لغتي
أو من ساقي،
أتقلص،
في روحي نغمٌ بحاريٌّ
من يطلقني منهُ؟
من يطلقه مني؟
من؟...
أتدثر مثل العصفور البردانِ بأوراقي
فأنامُ ويسهرُ في جسدي وهَجُ الآهات
وتعزفُ في شفتي نُجج الكلمات.[١٦]

تأتي الأفعال الموجهة نحو خلق معادل نفسي لحالة الانعزال والاغتراب - أفعالاً ذات دلالات سلبية كونها تبدأ من الداخل وتوجه إليه، فما أن تبارح القلب حتى تصل إلى العين ليحدث فعل البكاء، ثمَّ تعود منكفئةً على الروح التي تحتاج - هنا - إلى من يطرق عليها ليخلصها من صدى نشيد العزلة.

كما أنها (أي الأفعال) وإن كانت تبدو ثوريةً - هنا- في بداية المشهد الشعري:

لي قلب فاض، ففاض الدمع بأعماقي،
أتخلصُ

ثمّ لا تلبث أن تعود إلى طور المهادنة والتكيف مع المربع بعد فقدانها الطريق الأمثل لتوجيه فعل الثورة المتمثل في **أتخلصُ**. وذلك من خلال أفعالها الجديدة الأكثر مهادنة وتكيفاً:

أتقلص،
في روحي نغمٌ بحاريّ،
من يطلقني منه؟
من يطلقه مني؟
مَنْ؟...

إلى أن تتحول الأفعال في نهاية المشهد إلى أفعال موجهة جميعاً نحو داخل الشاعر بما يشي باستسلام الذات الشاعرة استسلاماً تم التعبير عنه شعراً بطريقة استطاعت تحويل نظر التلقي من بؤرة مشهد الاستسلام هذا، إلى مشهد ضمني خلفي يهدف إلى تعرية سوءة هذا المربع، وتحميله مسئولية مشهد الانعزال والغربة الذي تعيشه الذات الشاعرة إلى أقصى الحدود الممكنة من السبر والكشف:

أتدثر مثل العصفور البردان بأوراقي
فأنامُ ويسهرُ في جسدي وهَجُ الآهات
وتعزفُ في شفتي لُجج الكلمات.

المربع ١٠:

أشتاق لنحنحة الحب الداخل في صدري كالرمحْ
أشتاق إلى صوت الأم يشف عن الفرحة بالصبحْ
أشتاقَ.
أنا هذي القطرة،
أزهرت النهرَ الشائخَ،

اصبحت محيط بنفسجْ
ارتجُ.
أشيخ أعودُ ذبيح الهمّ
أنا الطفل الهرم المنسوجة مني أشرعة الحلمْ،
لا ماءَ يستوعبني
لا قرطاسٌ
يا كل الناس المندفعين بسيل فتوح إلى قلبي
يا كل الناس المرتفعين إلى قلبي
أخبركم
مزقت قميص فتوح،
رأيت سرير الأحمر قدّ الزمن الماس
تحولت إلى...
أوقفني الحراسٌ
و أنا لم أبدأ قرع الكاس.

تكشف هذه القصيدة دالتين فرعيتين منبثقتين عن دالة العزلة الدالة الأم في قصائد المربعات جميعها . وهاتان الدلالتان هما : دالة الغربة، ودالة الوحشة اللتين تم التعبير عنهما بمتغيرات تخصهما . وهذه المتغيرات هي:

- أشتاق: الفعل الذي كرره الشاعر ثلاث مرات ليؤكد مرارة الشوق وجسارة الوحشة التي تضيق من مساحة المربع على الذات الشاعرة.

- أرتجُ، أشيخ، أنا الطفل الهرم، لا ماءَ يستوعبني، لا قرطاسٌ، وهي متغيرات تشكل في مجموعها دالة الغربة التي أحكم جدرانها المربع حول الذات، حتى أن محاولات الفكاك منها غدت سراباً وضرباً من أحلام اليقظة:

أوقفني الحراس
وأنا لم أبدأ قرع الكاس.

المراجع والهوامش

(١) ديوان الوعلة ط ١ المنامة ١٩٩٨ ص ٩.

(٢) قصيدة تجميع أول.. ديوان من أوراق ابن الحوية المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت لبنان ط ١ ٢٠٠٢م ص ٩.

(٣) قصيدة تزمر وقتي من ديوانه كتاب الشين الصادر عن منشورات نون البحرين ط١ ١٩٩٨م ص ١٩٥.

(٤) ديوان رؤيا الفتوح، دار الغد- البحرين، ودار العلوم للطباعة والنشر- الرياض، السعودية ط ١ ١٩٨٣.

(٥) الديوان السابق نفسه ص ٩.

(٦) انظر في هذا فاطمة ناعوت "العمارة والشعر" الرابط الإلكتروني المباشر:
http://www.smartwebonline.com/NewCulture/cont/017500160004.asp

(٧) قصيدة "المربع٢" ديوان رؤيا الفتوح ص١٢.

(٨) قصيدة "المربع ٣" الديوان نفسه ص ١٩ : ٢٠.

(٩) قصيدة "المربع ٤" الديوان نفسه ص٣٦ : ٣٧.

(١٠) قصيدة "المربع ٥" الديوان نفسه ص٣٠.

(١١) قصيدة "المربع ٩" نفسه ص٧٦.

ثم يأتي الدال الدافع لممارسة حرية الداخل ممثلاً في كون غيرها من حريات العالم الخارجي طوقا يشل حركة هذا النوع الحقيقي من الحرية:

أرفض حباً يأسرني بالطوق.

فقد جاء هذا السطر الشعري في نهاية القصيدة فلسفةً شارحةً ومبررةً أسباب توجيه أفعال الحرية إلى الداخل أي ممارستها ليس في المحيط الخارجي للشاعر، وإنما في محيط الذات الشاعرة من الداخل، ليس هذا فحسب، بل جاء سطره الشعري الأخير هذا ليؤكد إيجابية تلك الأفعال، وكأنه أراد بذلك أن يقول أن أفعال الحرية وممارستها تبدأ من الداخل أولاً، بل أن ممارستها على مستوى الداخل الإنساني/ الذوات الإنسانية يمهد لكسر الأطواق المضروبة خارجيا حول تلك الذوات.

المربع ١٢

لي همٌ عاصٍ يستعصي
ويكاد يعصبني ضدي
ما ذنبي أعشق من مهدي
وارى الكوكب منفعلا في دمع الفقراء
يبكي ويبادلني بعدي
يا كوكب أيامي.
إنزل
ناولني الشاهق من سنوات الشهد
ناولني العمر الضائع في البعد.
فالوجدُ العارمُ يقتلني.
ناري هل احملها وحدي؟

سأسعى في مقاربتي هذا النص / المربع إلى استخدام كلمة الدوال بمعناها الرياضي وإن كنت سأستعملها أحيانا بمعناها اللغوي / الشعري المتعارف عليه. وما سعيي هذا المتوسل بالمعنيين المشار إليهما للدوال إلا محاولة لتوصيف واكتناه العلاقات بين الدوال الكبرى (بالمعنى

الشعري) للنص ودواله الصغرى (بالمعنى ذاته). أو بتعبير أدق يمكن القول: إن مقاربة النص - هنا - من خلال البحث عن علاقات بين دواله بالمعنى الرياضي ما هي إلا وسيلة للكشف عن طبيعة العلاقات التي تربط بين دواله الكبرى والصغرى بمعناها الشعري.

تسعى القصيدة / المربع الثاني عشر هنا إلى ترسيم المشاهد الكبرى للمأساة التي تحيط بالذات الشاعرة، وتضرب حولها بسياجها القوية المانعة مثل مشاهد الإقصاء والتهميش، والقهر تلك المشاهد التي تم التعبير عنها - هنا - بمفردات (لاحظ هنا أنني قلت المفردات ولم أقل "الدوال" حتى لا تلتبس على القارئ معاني الدوال بمفهومها الرياضي ومعناها بمفهومها الدلالي) لا تتعالق مباشرة معها ... وإنما تتعالق وبقوة مع المتغيرات الجزئية التي تكونها، أو ربما - بتعبير أدق- التي تفرزها تلك المشاهد (التي سنسميها هنا الدوال الكبرى أو الدوال الأم بالمفهوم الرياضي لا بالمفهوم الدلالي رغبة منا في مقاربة النص بشكل جديد، ربما تماشياً مع دال المربع الذي حمله الشاعر بدلالات شعرية لغوية لم يكن له أن يحملها لولا توظيفه إبداعياً بهذه الطريقة)، فهي - أي المتغيرات- وإن كانت تشكل وتكون الدوال بالمعنى الرياضي، فإنها- بالمعنى الدلالي/ الشعري- تنتج وتتوالد من تلك الدوال، بمعنى أنه من الممكن أن نقارب هذا النص / المربع دلالياً بطريقة جديدة تختلف عن مثيلاتها التي قاربنا بها ما سبقه من النصوص / المربعات (مع الأخذ في الاعتبار أن طريقة المقاربة هنا تصلح أيضاً لمقاربة ما سبق من النصوص). وذلك بأن نقسم دوال النص إلى قسمين:

١ - **الدوال الكبرى بالمفهوم الرياضي:**

وهي تلك الدوال التي أسميناها من قبل المشهد/ المشاهد العامة للنص وهي التي تدخل - هنا - في نطاق البنية العميقة للغة النّص.

٢- **الدوال الصغرى:**

وهي تلك المتغيرات التي تكون الدوال الكبرى بالمعنى الرياضي، وتنتج وتتوالد منها بالمعنى الدلالي:

فالدوال الكبرى هنا هي دوال الحزن/ الإقصاء/ التهميش/ الازدراء... وقد تم التعبير عنها هنا بمتغيرات/ دوال صغرى ضاربة في جذور الهم المستعصي العاصب المتخذ من الذات الشاعرة موقف الضد والخصم المعاند المكابر، بل والحاسد الذات نفسها على موقفها العاشق/ الحالم/ المتفاعل مع من يماهيها هماً وتهميشاً وإقصاءً. ويمكن التعبير رياضياً - هنا- عن العلاقة بين الدوال الكبرى/ المشاهد العامة من جهة، والمتغيرات/ الدوال الصغرى من جهة بالمعادلات أو المتساويات الرياضية الدلالية التالية:

١- **المتساوية الأولى:**

الحزن : همّ عاص + يستعصي - يعصبني + الوجد العارم + العمر الضائع + سنوات الشهد...

٢- **المتساوية الثانية:**

الإقصاء = بعدي + البعد + وحدي..

٣- **المتساوية الثالثة:**

التهميش والازدراء = ضدي + ازدراء ضمني محذوف الدال. ثم التعبير عنه بسؤال الدهشة الذي جاء ازدراءً مضاداً لذلك الازدراء الضمني المحذوف الدال الممارس ضد الذات الشاعرة من قبل المربع المحيط بها" ما ذنبي أعشق من مهدي / وأرى الكوكب منفعلاً في دمع الفقراء؟" ......

المربع ١٣

أتبادل أحلامي

وأحاول أن أجتث من الذات بقايا الطعنات

أعرفُ،

للحزن يدٌ

للماء يدٌ

وأنا جهة أخرى في الحلمْ
لا كف على كفي
لا حرف على حرفٍ
جهةٌ،
تصل الصحراء بجذر الماءْ
تصلُ الغامض بالرافض في حقل (الراء)
تتواصل بي.
جهةٌ
لا يعرفها إلا من ذاق الحرقْ
وتلابسَ طعم البرق.
أتبادل أسمي في البعد وأيامي
فتعال معي نرقص في الألف الناهضْ
وتعال معي نعزف فوق الطين سنين الضيق الراكضِ
في قلب الحالم.
فالرقصة سندان العالمْ
إطرقْ
إطرقني.
لا توقف هذا الطرقْ
أليس أنا الغيمة في حالة طلقْ؟!!

تحول المربع الثالث عشر هنا من كونه مربعاً (بالمعنى المجازي) خانقاً، حاد الزوايا ضيقها، حاقداً، مضطهداً الذات الشاعرة، ضارباً بحصاره المحكم عليها فيما سبقه من مربعات - إلى مربع بالمعنى الرياضي قائم الزوايا لا يسبب اختناقاً للذات الشاعرة، أو ضيقاً أو تهميشاً لها، كما أنه (أي المربع) الذي نتحدث عنه هنا لم ينفرج تلقاء نفسه، كما أنه لا ينفرج أو يتمدد وتتسع زواياه واقعاً وحقيقةً وإنما تمدد

واتسعت زواياه وانفرجت حلقاته في مخيلة الشاعر وفي نفسه، أي أرادت الذات الشاعرة أن ترى المربع كما شاءت هي لا كما شاء هو لها وذلك لتعادل من أفعال تهميشه ومضايقته لها بأفعال الانفراج وعدم الاكتراث بتلك المضايقة بل وتحويلها إلى ممارسات شتى لفعل الحرية تمارسها الذات الشاعرة، حتى يتحول المشهد تدريجياً إلى مربعٍ يستمر في التضييق والمضايقة. وذاتٍ شاعرة ترفض ذلك الضيق وتلك المضايقة، وتعمل خيالها في أن ترى المربع براحاً، وسعةً، وكأننا – هنا – في مواجهة قويةٍ، وسجالٍ لا ينقطع بين مربعٍ يضيق ويهمش ويزدري، وذاتٍ تتحدى وتتفاءل وتواجه الازدراء والتهميش بلا مبالاةٍ وعدم اكتراث إيجابيين لم يأتيا بأفعال انهزامية، أو تدميرية وإنما بأفعالٍ تتماهى مع منظومة القيم الإنسانية الراقية التي تتعاطاها تلك الذات:

تعرّف / التبادل / أحلامي / أجتث من الذات بقايا الطعنات / نرقص / فالرقصة سندان العالمْ / أليس أنا القيمة في حالة طلقٌ!؟

المربع ١٤

أخذوني للبرد الصحراوي القاطن أسوار الداكن

وضعوا بين فمي وفتوح قوانين الموتْ

ضحك النزف الباطن في صدري وانفعل الصوت

من منكم يجهل هذا الألم الراهن؟

من منكم يجهلني؟

بابٌ مفتوحٌ هذا الصدر.

من منكم لم يدخل صدري؟

ها أخلعهُ.

للريح الضمأ المغبونه،

للبرق الغامرِ،

للميناء،
أنا الكافر بالقانون.
رفضتُ وارفضُ حتى أكسره أو يكسرني
ما أقربني
من ماء الحلم وما أكثرني
في الصحراء الممتدة بين فضاء القلب الراعد
بالزمن؟!
يا وطن الكأس المعتدل المائل.
يا وطن الفأس المجنون الداخل في قعر الفتحة.
ضيقةٌ هذه الفتحةُ،
إضربْ.
هذا صوتي يتحدى بالقبلة أصنام الشمع
يتحدى بالوردة حد السكينْ
هذا نغمي،
ودمي الخارج في وطني،
منْ يكسرني؟!

تبدأ هذه القصيدة / المربع الرابع عشر بذكر بعض أفعال المربع وممارساته ممثلةً في فاعل جمعي تمثله (واو) الجماعة ومفعول فردي واحد تمثله الذات الشاعرة. وعلى الرغم من أن المشهد يبدأ بأفعال/ دوال التضييق الممارس جمعياً تجاه تلك الذات الوحيدة في مواجهة بين جمعي وفردي.... بين ذوات متعددة تمارس كل ما من شانه قهر الآخر (الذات الشاعرة) وتهميشه وإقصاؤه وذات واحدة متفردة عزلاء... على الرغم من كل ذلك فإن تلك الذات توجه أفعالها القوية المركزة المكثفة التي تواجه بحسم تلك الأفعال الجمعية. إلى أن يتحول المشهد إلى نصر حاسم لتلك الذات على كل ذات تحاول أن تسومها سوء الازدراء والقهر

دوال رد الفعل:

وهي تلك الدوال التي صيغت بوصفها ممارسات وأفعال تنتجها مخيلة الذات الشاعرة في سعيها لمواجهة ضمنية لأفعال المربع.

كما يمكن مقاربة ملامح المواجهة تلك من خلال تمثيلها بالمصفوفة التالية التي تتضمن - على سبيل المثال لا الحصر - نماذج من دوال الفعل وأخرى من دوال رد الفعل:

دوال الفعل	دوال رد الفعل
لماذا تؤلمني؟	لي
و لسانُ صمتك في الصحراء يقيدني	الربيع وأناقشُ رعداً في قلبي او وعداً ينهض بي
	وأغني كالطمي الطافح في عرس النهر كالطير الجارح يحمل اعزاق الفجر
صوتي. ليس جميلاً صوتي	لكن اجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ .... هذا صوتي يتحدى بالقبلة أصنام الشمع يتحدى بالوردة حد السكينْ هذا نغمي
أخذوني للبرد الصحراوي القاطن أسوار الماكن	لا تقتربوا فانا نارٌ من ماء الحلم تَهَبْ .... انا الكافر بالقانون. رفضتُ وارفضُ حتى اكسره او يكسرني
....	....
....	....

ويمكن – لقارئ تجربة الشرقاوي – بعد هذا التحليل وفي ضوئه أن يرسم من المصفوفات الدالة التي تدور في فلك الفعل، ورد الفعل ما شاءت له قدرته على القراءة والرسم.

المربع ١٥

أنت الرعشة في جسدي،
وأنا النشوة في ذوبان القامة وقت الآه
يا كل رحيل الخمرة تحت البشرة، يا غنوة قلب تاه
لا صدرَ غيرك يحملني،
لا جسدً غيرك يغسلني من هذا البعدْ
إن غبت طويلاً من عينيك
أعودُ إليك
فبين يديك أرى وطني.

جاءت هذه القصيدة / المربع حاسمةً / حاسماً الصراع بين الذات الشاعرة ومربعاتها الخانقة لصالح تلك الذات القوية التي أصرت على الانتصار لنفسها أولاً، ثم الانتصار لسائر الذوات الإنسانية ثانياً، إذ أن كل دوال هذه القصيدة جاءت تصب في ذلك المعنى الذي يتحول معه مشهد الاغتراب إلى مشهد غاية في الرومانسية يتجلى فيه ومنه مشهد العودة وما يرتبط به من أحاسيس الأمن والأمان والطمأنينة والسكينة التي تنتصر على كل محاولات التغريب:

أعودُ إليك
فبين يديك أرى وطني.

وهكذا نرى كيف يستلهم الخطاب الشعري لدى الشرقاوي الكثيرَ من الدوال الرياضية والظواهر الطبيعية التي لا تقاربها سوى المعادلات والأرقام والقياسات والزوايا، ليحقق قصديته في بناء منظوماته الدلالية التي تتحقق من خلالها شعرية المفارقة.

من صدمة الوعي إلى إنتاج الدلالة

أسئلة الدهشة

عند الشاعر البحريني علي عبد الله خليفة..

لـن أدخـل - وأنـا أتكلـم عـن علـي عبـد الله خليفـة - في متواليـة التوصيف المعلبة، الجاهزة دائماً في حقائب النقد، تلك المتوالية التي شاعت، ولا تزال تشيع مفرداتها في خطابنا النقدي العربي استجابةً لعوامل عدة لا يتسع لها المقام الآن.. المتوالية التي تنتقل من الحديث عن النص إلى تتبع سيرة صاحب النص أي الدخول إلى النص من خلال صاحبه، وهو ما يمكن أن أسميه بين قوسين "النقد السيري" الذي يستفيد في تأويله النص من سيرة صاحب النص، فيرجع بنا إلى مفاهيم بالية مثل "جو النص" أو "مناسبة النص" الأمر يجعلنا نقيد النص المفتوح بخصوصية حدث أو خصوصية سيرة.

هنا - في هذه الدراسة - سأجرب الدخول إلى عالم الشاعر من خلال اكتناه نصه، وليس الدخول إلى النص من خلال اكتناه السيرة والحدث الذي يحرك النص أو ينتجه.. كما سأبتعد عن أي توصيف نقديّ مُعلّب أصف به صاحب التجربة موضع الدراسة، إذ إن التجربة الشعرية لديه تضعه فوق العُلب النقدية الجاهزة المصنوعة من مفردات "شاعر كبير" أو "شاعر متفرد" أو "علامة شعرية بارزة" في تجربة الإبداع الخليجي خاصةً، والإبداع العربي عامةً.

وقد حاولت الدراسةُ هذه أن تتلافى الدخول في مثل تلك التوصيفات الجاهزة حول النص والمبدع لسببين:

- الأول:

إن وجود تلك التوصيفات المعلبة هي دليل فقر، وأنيميا نقدية تتوسل بالمعلب كثيراً لتقي نفسها عناءَ الاكتناه والاكتشاف والمغامرات القرائية المغايرة.

- الثاني:

أمّا السَّبَبُ الثاني فيكمن في النقطة التي تسعى هذه الورقة إلى إضافتها في تجربة علي عبد الله خليفة الشعرية ألا وهي "**العلاقة بين ترسيم المشهد الشعري لدى الشاعر، وسؤال الدهشة الذي ينبثق منه ذلك المشهد، وكيف تُنتِجُ تلك العلاقة منظومتها الدلالية المفتوحة**".

و قبل الدخول في تفاصيل تلك العلاقة نطرح أسئلتنا القلقة عن لحظة الإبداع:

١- **من أين تبدأ؟**

٢- **ما باعثها؟**

٣- **ما المثيرات التي تحركها؟**

٤- **هل تصدق الرؤية النمطية الثابتة في وجدان الكتابة النقدية حول لحظة الإبداع؟**، تلك الرؤية التي تجعل من المعاناة الباعث الأكثر حضوراً وتأثيراً في تلك اللحظة، أم أن هناك رؤية مغايرة لا تعول على المعاناة قدر ما تعول على الإحساس أيًا كان نوعه في ميلاد اللحظة الإبداعية؟.

و تبدأ الورقة بالإجابة على السؤال الأخير كونه يتعلق بفرضيتها، إذ تميل ناحية الرؤية الأخيرة المغايرة على حساب الأولى النسقية، معتبرةً إياها فرضيتها الرئيسة التي تسعى للتأكد من صحتها.

أما فيما يتعلق بالإجابة على بقية الأسئلة (١، ٢، ٣) - التي سبق طرحها على عدد غير قليل ممن جمعوا بين ممارسة النقد الأدبي والعمل في مجال الدراسات النفسية وعلم النفس- فتكمن في أن الإحساس بصوره وأنواعه المختلفة هو الباعث الأوحد على اللحظة الإبداعية، ونقطة بدايتها إذ إن أحاسيس البشر جميعها يحركها الفرح كما تحركها المعاناة كما تحركها الدهشة، وعندما تنفجر براكين

دماءً سالت الأحرفُ منها، فتأملتُ
دمائي تشهقُ العبرةَ فيها
وأنا اجمعُ في البحرِ شتات الأرخبيل
فاستويتُ، وثبَتُّ على الحق يقيني
ويح روحي!! أيّ نارٍ تصطليني
وأنا في حضرة المعشوق
مصلوبٌ ومن كُتْبي وقودٌ لحريقي؟![1]

و لم تقف إستراتيجية تكثيف المشهد الشعري في هذا المقطع عند سؤال الدهشة وحسب، لكنها- وقبل الولوج في سؤالها المندهش قدمت لهذا السؤال بعلامتي تعجب تقاربان - بشدة - لحظة الحيرة والقلق والألم والتحسر التي تقود المشهد:

"**ويح روحي!! أيّ نارٍ تصطليني**"[2].

كما أكدت (إستراتيجية تكثيف المشهد) لحظتها تلك بختم المشهد والسؤال بعلامة تعجبٍ أخرى تفتح الفضاء الدلالي أمام التلقي استجابة لإحساس الحيرة العاجز لدى الشاعر عن وصف ناره التي تصطليه.

ويأتي سؤال خليفة - أحياناً - مباغتاً لسائر عناصر مشهده الشعري التي تلي السؤال. ففي قصيدته" على رصيف المحطة" تباغت الأسئلة عناصر المشهد الشعري الأخرى إلى الحد الذي يمكن معه التسليم بفرضيةٍ مؤداها أن السؤال هو الذي يصنع المشهد ويحرك الدلالة في شكل استباقي مباغت لكل دوال المشهد التي تلي ذلك السؤال الحائر المندهش:

قطار الحب يا قلبي تراه فات أم طوّل؟
أم الساعات خانتنا فما عادت كما الأول؟
هل الأحزانُ عرّتْنا

فجُنَّ الشوقُ ملهوفاً ولم يَكْمَلْ؟
أم القضبانُ قد حملتْ
قطاراً مرَّ من زمنٍ، فلم نرحلْ؟
متى نرحلْ؟
فهذي الوقفةُ الخرساءُ قد ضاقت بأيامي
وهذي الوحشةُ الصماءُ ترهقني..
وتزرع في الحشا المسلول
وخز الشوك في المقتلْ
خريف الوحدة الظامي، يؤنبني..
وبردُ الليل مشغولٌ بإيذائي، وإيلامي
أحاسيسُ الهوى لهفى مُجَنَّحَةٌ..
قلوبٌ وتشتكي حيرى، فهل تقبلْ
جفافاً موغلاً في جدبكَ النّامي
يحطم توقَ أحلامي،
و يدميني[٢].

فمشهدُ الوحشة، والوحدة، والحيرة، الذي تشكلّ لاحقاً من:
(الوقفةُ الخرساءُ/ قلوبٌ وتشتكي حيرى/ خريف الوحدة الظامي /
وبردُ الليل /أحاسيسُ الهوى لهفى / الوحشةُ الصماءُ) ثمّ أكدّ الشاعر
وحشته واغترابه بسؤاله الراغب في الرحيل عنه (متى نرحل؟) كان قد
تم اختزاله في مفتتح المقطع بالأسئلة المباغتة الحائرة:

قطار الحب يا قلبي تراه فات أم طوّل؟
أم الساعات خانتنا فما عادت كما الأول؟
هل الأحزانُ عرتّنا
فجُنَّ الشوقُ ملهوفاً ولم يكملْ؟

أم القضبانُ قد حملتْ

قطاراً مرّ من زمنٍ، فلم نرحلْ؟

وكثيراً ما تنفيأ أسئلة خليفة ظلال الانزياح- متوسلةً في ذلك بعنصر المباغتة الذي سبقت الإشارة إليه - لترسم لحظتها المفتوحة بفرشاة التداول بعدما يكتفي مشهدها الشعري بوضع الدوال الأولى التي تشكل أساساً لذلك الرسم. ففي قصيدته" أمام جدار الصمت" تتجلى الأسئلة وميضاً من الانزياح، ويتحول المشهد إلى فلاشات ضوئية تغازل التلقي وتفتح أمامه الطريق إلى أقصى درجات ذلك الانزياح:

حبيبتي..

اقولها؟.. أحاذرُ؟

أأرقُب اليمينَ والشّمالَ، أم أخاطرُ؟

فإنني مغامرٌ جبانٌ

يخيفه الظلامُ إن أتى

و إن بكَتْ على الجدارِ نخلةُ الأمان

وإنني مكبّلٌ على مشارف المصيرْ

بألفِ حلقةٍ قويّةٍ كبؤسِ يومنا الفقيرْ

فكيفَ أصدمُ الجدار عنوةً،

وكيفَ أن أطيرْ؟

و ان أكونَ في الخضمّ سابحاً،

و لا أكونَ في القرارِ غاطساً كما الغريق؟[1]

ويمكن رصد معالم الانزياح في هذا المقطع من خلال الدوال (اقولها؟/أحاذر؟/ أأرقُب /اليمينَ/ والشّمالَ / الظلامُ / مكبّلٌ / الجدار /حلقةٍ قويّةٍ)

/مشارف المصير) إذ نرى أن المشهد الشعري هنا جاء مؤسساً على مفردة "أقولها" التي تقود لعبة الانزياح الدلالي من بداية المقطع وحتى آخره فـ" القول"- هنا- منسوب إلى دائرة المعنوي المتمثلة في الفكر، والكلام والأخلاق، والعقيدة، والايدولوجيا والحلال والحرام والخطأ والصواب أكثر من كونه منسوباً لدائرة الفعل المجرد (أي الفعل بمعناه الحسّي/ الصوتي، وحسب). وهذا ما يعضد انزياح الحذر والرقابة في قوله (أحاذر؟/ أترقّب) إلى دلالات منزاحة إلى الدائرة ذاتها، وكذا انزياح المآلات الدلالية لمفردتي (اليمين/ الشمال) من اليمين/ الشمال الجغرافي الحسّي إلى اليمين/ الشمال المنضوي تحت دائرة المعنوي المتمثلة في الخطأ والصواب، أو الأخلاق المحافظة، ونظيرتها الليبرالية المتحررة.

وتستمر لعبة الانزياح- وبالدرجة نفسها- لتشمل الدوال(الظلامُ / مكبّلٌ / الجدار / حلقةٌ قويّةٌ).

وقد يأتي السؤال لدى خليفة في بعض الأحيان ممزوجاً ذاتياً في المشهد الشعري من خلال صياغة المشهد والسؤال المندهش في آن، ليخلق بذلك فضاءين دلاليين يتحركان بالتوازي جنباً إلى جنب، مما يحمل المشهد الشعري لديه على التخلي عن تراتبية الدلالة لصالح منظومات دلالية متوازية المسار تشكلها جدليات فرعية متوازية مصاغة بحرفية عالية عن جدلية أمّ تقود المسار الدلالي برمته كما في قصيدة "يحدُثُ هنا":

ما الذي يمكن أن ننسى، وما

ذاك الذي يبقى مقيماً نابضاً في الذاكرة؟

لماذا تظل رائحة الياسمين حيةً

منذ فجر الطفولةِ الأولى

عندما شممتها على جدارٍ في زقاقي عاطرةْ؟!
لماذا تموتُ روائحُ أخْرى
و أخْرى تعيش في ضياء نجمة مكابرةْ؟
و ما الذي يجعلُ الأماسيَ والأماكنَ
بعضها يشع حاضراً
و بعضها يغيبُ.. يخبو مطفئاً منافرهْ
و ما الذي يحدثُ فينا..؟!
ما الذي يدعو وجوهاً ان تظلَّ مقيمةً
تسكُبُ في أيامنا البشْرَ
و اخرى عابرةْ؟
ما الذي ينعش في الخاطرِ احداثاً
تظلُّ ماثلةً واخرى داثرةْ؟
ايُ حَبٍ يمكن ان يُطلعَ نبتاً من حبوبِ السنبلةْ؟
و لماذا نبذرُ في الأرض بذوراً
بذرةٌ رابحةٌ واخْرى خاسرةْ؟")

فجدلية "التذكر والنسيان" التي حملها سؤاله "ما الذي يمكن أن ننسى، وما ذاك الذي يبقى مقيماً قابضاً في الذاكرة؟" تحضر في القصيدة بوصفها جدليةً ودالةً أمّاً، لتسحب وراءها جدليات، ودوالاً فرعية تنبثق عنها مثل:

- جدلية الموت والبقاء
  جدلية الوجود والعدم
- جدلية الحضور والغياب
  جدلية المكوث والعبور
- جدلية الانتعاش والاندثار

ولا تنتهي تلك الجدليات الفرعية بانتهاء القصيدة/ الأسئلة، وإنما تفتح على جدليات ودوال لا نهائية تتخلق في رحم التداول، بعدما يصيغ الشاعرُ سؤالهُ المندهش، في لحظة قلقة تستجيب إلى كون اللحظة الشعرية (في هذه الحالة المندهشة) لحظةً فلسفيةً ترمي بسؤالها الذي لا ينتهي شرره، وإنما يفتح على متوالية لانهائية من الأسئلة يبدأ حدها الأولُ بالجملة الفعلية المستمرة "يحدثُ فينا" التي يجعلها الشاعر عنواناً لقصيدته، ويبقى حدها الأخير ملكاً للتلقي.

ونادراً ما تتوكأ أسئلة الدهشة لدى خليفة على غرضها البلاغي الأقرب، وحسب. وإذا حدث ذلك فإنما مرده الرغبة في توصيف لحظة شعورية ما كانت لتُوصفَ لولا حضور الاستفهام بغرضه الأول (وغالباً ما يكون النفي) وسيطرته على المشهد :

تكوَّرا، وارتعشا رغائباً، وأضمرا

بوْحاً يهزُّ ألفةَ الكلام جارياً على اللسان..

يستفزُّ ظامئاً،

جرى فطامُهُ قبلَ الأوانْ

أيُّ شرابِ كوثريُّ قبل هذا يُحتَلَبْ؟

أيُّ حياةٍ دون هذا تُحتسبْ؟[٦].

فاللحظة الرومانسية اللذيذة المعاشة في هذا المشهد لم يكتف ترسيمها بالدوال التي سبقت في مقدمة المقطع، وإنما تم استدعاء الاستفهام (**أيُّ شرابِ كوثريُّ قبل هذا يُحتَلَبْ؟**) بحضور غرضه البلاغي الأقرب، وهو النفي في هذه الحالة للانتصار للذة اللحظة وجمالها بنفي أية مسببات أخرى تدعي خلق لحظة مشابهة. ثم جاء الاستفهام الأخير (**أيُّ حياةٍ دون هذا تُحتسبْ؟**) الذي أكد مآل

باركوا خطوتك..

أوصوا شَجَرَ النَّبْقِ وطيفاً ملاكْ

ودعوا اللّهَ

لا شمسَ يوماً دون ظلٍّ تعتريكْ

لا ولا وحشةَ المَدلجِ فرداً تقتفي إثر خطاكْ

أيها الهاربُ مني

يستحثُ الخطوَ في غير اكتراثٍ.. للهلاك.[٧]

جاء سؤال الدهشة في مستهل هذا المقطع مرتدياً زيّ النفي (الغرضَ البلاغيُّ الأقرب لسؤال الدهشة)، ومفتتحاً المشهدَ الشعريَّ على اللحظة العاجزة عن الإمساك بذلك الشيء الهارب المنفلت إلى أقصى نقطة على حدود السراب. وقد صيغت مفردات لحظة العجز تلك - التي جاءت تعقيباً على السؤال المندهش- بحرفية عالية استلهمت مفارقة لحظة المطاردة إلى الحد الذي يصور طرفي تلك اللحظة وكأنهما يسيران في اتجاهين معاكسين، بما يحيل المحصلة النهائية لعملية المطاردة إلى صفرٍ كبير، بعدما يفقد الشاعر كلَّ مقومات إدراك شيئه الهارب، ويصبح مشهد الفقد عنصراً مسيطراً على المشهد الشعري كله بعد الاستفهام المباغت في مستهله. ذلك الفقد الذي يعبر عنه المقطع باستدعائين:

١- الأول:

استدعاء دوال الهرب والأفول التي تؤكد صعوبة إدراك الشاعر شيئَهُ الهارب:

(كيف تمضي كما اللقطة في الحُلمِ

كما الومضِ لشيءٍ لا يبينُ؟!

ثم تَبقى، ولا تَبقى، سوى تلك الوجوه النافرةْ)

فيما لم يمسك الشاعر سوى بدوال العجز عن إدراكه

٢- الثاني:

استدعاء "لا" النافية التي يتوكأ عليها المشهد الشعري أكثر من مرة لتأكيد لحظة العجز حتى عن البدء في رحلة إدراك ذلك الشيء الهارب:

(أنا لا أمسك شيئاً أتملاه

و لا وقت لأقضي شَجَنَ القلبِ لأشجار الطريقْ)[٨]

(لا شمسَ يوماً دون ظلٍّ تعتريكْ

لا ولا وحشةَ المُدلجِ فرداً تقتفي إثر خطاكْ)[٩]

و لا تكتفي أسئلة خليقة بترسيم ملامحها المندهشة وحسب، وإنما قد تأتي لتدلي بقولها في مشهد الحيرة المنبثق عن روعة المحكي عنه في قصائده لتنتج عين التلقي على احتمال كون الباعث وراء تلك الأسئلة: عجزاً، وحيرةً عن ترسيم صورة المحكي عنه. وقد قصد الشاعر إلى الاعتراف بذلك العجز، وبتلك الحيرة لتبقى مشاهد الوصف والترسيم مفتوحةً أمام التداولِ ليرسم ويوصفُ نيابة عن الشاعر:

لها الله تلك العيون التي قطّرت خمرها

و جاءت بكل الفتونِ

و أوحت لنجمٍ توهج أن يرتمي

عندها وهو صاحي

لها الله في محرابِ لألائها عسلٌ؟!

أم كوثرٌ؟! أم نبيذٌ حبيسٌ طليقُ السّراح؟!

تصبُ من روحها قطر وردٍ

بكأسٍ تضوّرَ بين يديها

وشعٌ ما بين طلّة فجرٍ

و ما بين لون الأقداحِ.

تمدُ بالكأس كلتا يديها إليّ

و تبسمُ هاتفةً: هذه الكأس نخبُ نجاحي.

لها الله تلك العيونَ التي

اسرجت في دمي عَنوةً فرساً

مُجنَّحةً في هبوب الرياح[٢٠]

فبعدما يقترح القول الشعري بعض كلمات في وصف المحكي عنه، يعود ثانيةً إلى لعبة الأسئلة المتبوعة بعلامات التعجب التي تقيه وهج الدهشة وتفتح القول ذاته على مزيدٍ من الدهشة ذاتها لدى التلقي، ليتحول المشهد الشعري برمته إلى لوحةٍ يشرع المتلقي في رسمها بأدواتٍ يستحضرها له النص المؤسس على أسئلة الدهشة المفتوحة التي جاءت منتصف القصيدة (**لها الله في محراب لألائها عسلٌ!؟ أم كوثرٌ!؟ أم** نبيذٌ حبيسٌ طليقُ السُّراج!؟). واهبةً نفسها ملكاً للتداول.

ومن أسئلة الدهشة لدى خليفة ما يتوكأ (في غايته الرامية لفتح الدلالة وتحريك أجنة الانزياح لتستمر في نموها الذي لا يتوقف عند لحظة المخاض وميلاد الأسئلة بل يستمر مستجيباً للعبة التداول) على إستراتيجية التدمير والهدم **من خلال إشعال الأسئلة ذاتها في لحظة عدمية تدميرية تحيل ما سبقها من مشاهد الدهشة التي كونها الوعي المصدوم بلحظة الدهشة إلى نفايات** من الممكن للتداول أن يعيد استخدامها من جديد في بناء مشاهده الموازية المفتوحة مهتدياً بـ"الفلاش" المنبعث من تلك النفايات:

خلسةً تَنبُتُ في القلب

و تمتدُ جذورٌ لك في النبضِ

فلا نبض سواكْ

ملءُ روحي انتَ، لكني بالكادِ

أنمي لك في الترتيلِ صورةً

وأصيغُ السمع للنأمَةِ في الكونِ

فالمشهد الذي يرسمه الشاعر في هذا المقطع من قصيدة "الشيء"[٢١] هو محاولةٌ للرؤية تتمثل الاجتهاد قدر ما تستطيعُ للقبض على ذلك الشيء، وتوصيفه. لكنها (المحاولة) لم تكن لتبدأ حتى أعربت عن عجزها التام عن القبض على الشيء، وتوصيفه مستدعيةً كلَّ ما من شأنه أن يكون سبباً وراء ذلك العجز:

ولكنك لا تُبدي حراكْ
وحفيفُ الشجرِ الطاعنِ في الهمْ
فضاءٌ سرمديٌ لرؤاكْ
كيف يرتجُ بك الوجدانُ حُرقةً؟
أنت في النأي سحيقٌ..
ومضاً أفلتها نجمٌ وتنهيدُ ملاكْ
و تُغافلْ
وهجَ العمرِ، وتطفو
فإذا الهوجُ، مع الأيامِ، طَعْمٌ وشراكْ
من يناديك فتأتي
تجلدُ الساعاتِ ما شئتَ
وتقضي بالليالي للهلاكْ؟

◆◆◆◆

أيها الشيءُ البعيدُ،
أيها الشيءُ القريبُ،
كيف بالله أراك؟!

فمشهد "الشيء" الذي رسمه الشاعر مجتهداً في مطلع قصيدته عاد فدمره ثانيةً محيلاً إياه إلى نفايات لا ترى إلا بالكاد. وقد تمت إستراتيجية التدمير على مراحل ثلاث:

- **الأولى**: استدعاء دوال العجز المستمدة من صفات الشيء نفسه، المتمثلة في سكونه ونأيه ومروره كما الومضة التي يصعب الإمساك بها (**لا تُبدي حراكاً / طُعْمٌ وشراكٌ/ النأي/سحيقٌ /ومضةٌ / فضاءٌ سرمديٌ لرواكٌ**).

- **الثانية**: استدعاء الاستفهام التعجبي الذي يؤكد قدرة "الشيء" على المراوغة والإفلات وجعل المحصلة النهائية للساعات المستهلكة في إدراكه وترصيفه صفراً كبيراً (**من يناديك فتأتي/ تَجْلدُ الساعات ما شئْتَ/ وتقضي بالليالي للهلاكْ؟**).

- **الثالثة**: استدعاء الاستفهام الختامي (**كيف بالله أراك؟**) ذي القوى التدميرية الأكبر الذي يحيل رفات المشهد التي أبقت عليها المرحلتين: الأولى، والثانية إلى نفايات لا ترى إلا بالكاد، ولكنها ترسل فلاشها للتداول الذي يبدأ في الترسيم نيابةً عن الشاعر/ الرسام الأول.

الهوامش

(١) من قصيدة "زبرجدة في إناء الوقت".. علي عبد الله خليفة: ديوان "لا يتشابه الشجر" المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٥م، ص ١١

(٢) الديوان السابق نفسه ص ١١

(٣) (من قصيدة على رصيف المحطة.. ديوان أنين الصواري ط ٣ دار الغد المنامة ١٩٩٤م ص ١١٦، ١١٥)

(٤) من قصيدة "أمامَ جدارِ الصمت".. الديوان السابق نفسه.. ص ١٢٧، ١٢٨)

(٥) قصيدة "يحدث فينا" علي عبد الله خليفة: ديوان "لا يتشابه الشجر" المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠٠٥م، ط ١ ص ١٥، ١٦

(٦) (من قصيدة أزواج.. ديوان حورية العاشق ط ١.. المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ٢٠٠٠م ص ١٠٣)

(٧) من قصيدة "ذلك الهارب مني".. ديوان "لا يتشابه الشجر" ص ١٩، ٢٠

(٨) الديوان السابق نفسه ص ٣٠

(٩) الديوان السابق نفسه ص ٣٠

(١٠) من قصيدة تُحِب، الديوان السابق نفسه ص (١٠٣)

(١١) ديوان "في وداع السيدة الخضراء".. دار الغد – المنامة ط١ ١٩٩٢ ص١١٤ : ١١٦.

انتهاك المألوف في البُنى السياقية

من معالم التجريب في الخطاب الشعري
عند الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت

يُعدُّ الخطابُ الشعري لدى الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت واحداً من الخطابات الشعرية الحداثية التي تتوخى لعبتي المفارقة والتجريب في أقصى حدودهما الممكنة، كما يعدُّ واحداً من الخطابات المنتهكة التي لا تستكين في بنيتها إلى المهادنة، وما يتوقعه القارئ من تراتبية سياق، وإنما يؤسس نفسه على بُنى منتهكة[1] على مستويين:

المستوى الأول: المستوى السياقي.

المستوى الثاني: مستوى التصوير / اختراق الانزياحات والمجازات المهادنة إلى أقصى الفضاءات الممكنة من المجازات والانزياحات المنتهكة[2].

وقبل الدخول في تفاصيل لعبة المفارقة، والتجريب في ذلك الخطاب لا بد لي من الإشارة إلى أهمية المتلقي ودوره في العملية الإبداعية، وذلك لسببين:

السبب الأول: يكمن في أهمية وطبيعة المتلقي:

فكثير من الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بدأت تفرد صفحاتها ومراجعها للكشف عن أهمية التلقي ودوره في العملية الإبداعية انطلاقاً من فهمها طبيعة المتلقي، فمن طبيعته "أن له صورتين مختلفتين تتجسد الأولى في "المتلقي – الجمهور" المتحدر من المرحلة الشفوية، وغايته الحرص على رسالة جمالية تنقل عبر قناة صوتية يتلقاها بغريزته السمعية فقط..... أمَّا الصورة الثانية فتتجلى في "المتلقي – القارئ" الذي يعتمد حاسته البصرية ونظره العقلي لقراءة النص وتأمله، ثم

إعادة كتابته من جديد" (حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري.. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م ص١٥). والمتلقي الذي أعول عليه في قراءتي لخطاب ناعوت الشعري هو المتلقي ذو الصورة الثانية أي المتلقي القارئ. الذي إضافةً لكونه يعيد إنتاج النص من جديد، فإنه قد يكتفي أحياناً بالمشاركة في بناء النص سياقياً (بنية اللغة) من خلال اكتناه المحذوف من النص، أو - بتعبير أكثر دقةً - اكتناه ما تعمد السياق حذفه رغبةً منه في إشراك المتلقي وفتح النص أمام التداول ربما إيماناً بالحقيقة القائلة بأن "للمرء طاقتان: إحداهما مبدعة، مستبطنة ضاربة في عمق المجهول، متجاوزة الأعراف والتقاليد الأدبية التي تتحكم فيها قواعد الجنس الأدبي، وأخرى قارئة ومتلقية وظيفتها القراءة والتهذيب والنقد تارةً، والتنظير من خلال العمل الإبداعي تارةً أخرى" (حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري.. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م ص١٥).

السبب الثاني: يكمن في مدى وعي الخطاب الشعري الحديث بأهمية المتلقي ومن ثمّ مدى رغبته في توخي دوره المشارك في عملية التأويل، وإنتاج الدلالة، بل والمشارك - أيضاً - في إنتاج النص من الأساس.

وفيما يلي محاولة لاستجلاء بعض معالم الانتهاك والتجريب في خطاب ناعوت الشعري في ضوء ما ذكرناه عن أهمية المتلقي وطبيعته:

أولاً: المستوى السياقي:

يرفض الخطاب الشعري لدى ناعوت أن يحيلك إلى دلالات ثابتة ومستقرة، وإنما يسعى إلى فتح نصوصه لدى التداول إلى أقصى درجة ممكنة. وذلك بالتوسل إلى بُنى سياقية تؤسس نفسها على تجاوز النسقية، والبُنى الهيراركية إلى بُنى ترفض الانسجام المباشر فيما بينها

لحظة الكتابة الشعرية لتتوخاه لحظة التلقي. ولتوضيح هذه السمة نقول: إن خطاب ناعوت الشعري هو خطاب ينتصر للتجريب في سياقاته ودلالاته.. كما أنه خطابٌ مفتوح الدلالة ينتصر للحظات التداول والقراءات التفاعلية. وهو - أيضاً- خطابٌ يتقاسم بنيتيه اللّغوية والمشهدية كلٌّ من المبدع والمتلقي. وذلك عبر إستراتيجيتين هامتين تتوكأ عليهما نصوصه وصولاً لتلك السمة وتحقيقاً لها:

١- الإستراتيجية الأولى:

تتجلى في أن ذلك الخطاب يترك دوراً كبيراً للتلقي للمشاركة في بناء نصوصه في أحايين كثيرة، وذلك بفتح ممرات بعينها أمام القارئ تسمح له بإضافة كلمات أو سياقات أخرى للنص لم تكن منظومة الدلالة لدى التلقي لتكتمل إلا بها مثلما هي الحال في قصيدة **كأنني التي كنت تعرف**" التي تقول فيها مخاطبيةً أباها الذي تتمثل حضوره:

"لست مضطرةً بحالٍ

ان أخبرك أنَّ قيمتك الرفيعة عندي

محض شرفية

لا لأنك ميتٌ منذ عشرين عاماً

ولا لأن سقوط السلطة مفهوم حداثي

ولكن

لأنك أحببت أمي بجدٍ

مع أنها لم تحب فهد بلان،

ثمَّ إنك طيبٌ أصلاً!"[٣]

فمتوالية الأسباب التي تعلل مفتتح المقطع تقوم على نفي ما تقره اللحظة المبدعة لصالح ما سوف تنتجه (أو ما يفترض أن تنتجه) لحظة التلقي. أي أن الخطاب الشعري - هنا - يفتح الطريق أمام التلقي ليقوم

بدوره في اكتناه الأسباب العميقة من نافذة الإيحاءات التي ترسمها السطور الثلاثة الواقعة بعد "لكن":

و لكن

لأنك احببت أمي بجد،

مع أنها لم تحب فهد بلان،

ثمّ انك طيبٌ أصلاً!

وهذه الأسباب العميقة التي تتعلق بالأب نفسه تتجلى في:

- الحب الجارف العميق الذي استعارت له الشاعرة دال "بجد" لتؤكد جذريته وفطريته. ذلك الحب الذي يمارسه الأب تجاه الآخر (بمعناه المفتوح/ الأشمل) المختلف عنه ذوقاً وميولاً.

- ثم تلك الطيبة التلقائية الفطرية لديه التي عبر عنها الدال الجذري الأكبر في نهاية المقطع "**ثمّ انك طيبٌ أصلاً!**".

وهذه الأسباب هي أسباب ممكنة ومكتنهة بفعل القراءة.. وهي - أيضاً- واحدة ضمن عناصر المشهد العام الذي يترسم للنص بعدما تدلي كلٌّ من لحظة الإبداع ولحظة التلقي بدلويهما في عملية الترسيم هذه، إذ إن الميول الممكنة المكتنهة للأب المتعارضة تماماً مع ميول الآخر/ الأم (والتي لم يصرح بها الخطاب الشعري تصريحاً مباشراً، بل تم التصريح بها تصريحاً سلبياً باستخدام أداة النفي "لم" في سياق الحديث عن الأم) هي الممرات التي يسلكها القارئ لرسم المشهد الممكن الكلي العام للنص بعد التفاعل بين ما هو معطى في النص وما هو مستنتج من ممكنات القراءة.

والمشهد الممكن الذي يترسم لدى التلقي- هنا - من خلال هذا المقطع هو مشهد الحرية التي كان يمارسها الأب في ذاته ولايضيق بممارسة الآخر لها، بل على العكس فقد كان يحترم هذا الآخر ويحبه مهما اختلف عنه في المشارب، والميول، والتوجهات.

٢- الاستراتيجية الثانية:

عدم الركون إلى بناء السياقات المنسجمة ظاهرياً، واعتماد هذا الخطاب استراتيجية بناء السياقات غير المنسجمة ظاهرياً في لحظة الإبداع ولكنها تنسجم فيما بينها على المستوى الدلالي لحظة القراءة، ويتحقق لها هذا الانسجام بدرجات تتمايز حسب مستويات التلقي. وهذا ما يعني أن الخطاب الشعري لدى ناعوت هو خطاب قوس قزحي تتعدد أطيافه الدلالية عبر نافذة التلقي والقراءات التفاعلية التي تتوخى المشتركات الدلالية العامة من وراء تلك الأطياف، ففي قصيدتها "مياه قديمة "[٢٤] (من ديوانها "قطاع طولي في الذاكرة".. الهيئة العامة للكتاب - مصر - القاهرة ط١ ص ١٦):

كيف أمكننا

هكذا أن نستدرجَ المياهَ القديمةَ من هناك!

الشقوق التي انغلقتْ

فزاد التصحرُ

و انتوى العنكبوتُ إقامةً دائمة.

بعضُ الماء إذن

كان السبيلَ للخروج من دائرةِ الوجعْ!

بعضُ ماء

استقطرناهُ من الملح الناشف

فوق جدرانِ الأنابيب النائمة،

النائمة بلا حماس.

كيفَ خادعنا العروسةَ بنيَّة العينين

فوقَ الأريكة؟

أوهمناها أن الطفلةَ صغيرةٌ ما زالتْ،

فاطمأنتْ
ونامت مبكراً.

المصباحُ،
اختار إضاءةً خافتةً
تسمح للنبتةِ أن تغلقَ أوراقها.

ثمَّ سحبنا الستارةَ
حين رأينا المشابكَ تمدُّ أعناقها
فانطوت على ملابسها
يائسةً.

ويلاحظ على المقاطع الخمسة السابقة (من القصيدة المذكورة التي تتكون من ستة مقاطع تركنا مقطعها الأخير لنعود إليه في نقطة لاحقة) ما يلي:

– أن المقاطع لا تتوخى تراتبية السياق والبناء المنسجم. فهي لا تركن إلى أي من أدوات الربط التي تحقق لها العطف أو التتابع السردي عند الانتقال من مقطع إلى آخر (اللهم سوى مرةً واحدة عند بدء المقطع الخامس).

– أن المقاطع الخمسة أشبه ما تكون بمشاهد جزئية متمايزة الأطياف لا يمكن قراءتها منفردة، ولا يتحقق مشهدها الدلالي الجزئي إلا من خلال المشهد الكلي العام للنص، والذي لا يتحقق هو– أيضاً – إلا عبر القراءة التفاعلية التي تؤلف بين مشاهده الجزئية.

– أن تلك المقاطع لا تنسجم على مستوى اللغة/ السياق قدرما تنسجم على المستوى الدلالي، وأن الترابط فيما بينها يتحقق بفعل التلقي من خلال اكتناه علاقات ما فيما بين تلك المقاطع. فـ"كيف" المباغتة المدهشة الصادمة المصدومة من تحقق المستحيل في مطلع

القصيدة تجد لها في المقطع الثاني من القصيدة نفسها ما يخفف من وطأة دهشتها، وحدة صدمتها.:

"بعض الماء إذن كان السبيل..."

كما أن "كيف" المتعجبة المندهشة من نجاح لعبة الخداع واستراتيجية المراوغة التي مورست في المقطع الثالث، تجد في الإضاءة الخافتة للمصباح في المقطع الرابع ما يخفف من درجة استحالة لعبة الخداع والمراوغة.

وعلى الرغم من وجود تلك العلاقات التعليلية بين المقطعين الأول والثاني وكذا الثالث والرابع فإن السياق تحاشى اللجوء إلى الرابط اللغوي الذي يشارب تلك العلاقات، ويتوخى استراتيجية الاعتماد على الرابط الدلالي وما تنتجه قراءة تلك المقاطع.

– اما الملاحظة الأخيرة التي تجمل ما سبقها من ملاحظات فهي أن الخطاب الشعري الذي نتحدث عنه هو خطاب يعمد – في كثير من نصوصه – إلى استراتيجية اقتفاء أثر اللغة من الدلالة وليس العكس.

ثانياً: مستوى التصوير/ اختراق الإنزياحات والمجازات المهادنة إلى أقصى الفضاءات الممكنة من المجازات والإنزياحات المنتهكة / المفارقة/ الغرائبية:

ولاستجلاء وتوضيح معالم هذه السمة – في الخطاب الشعري محل الدراسة – لابد أولاً من توضيح المقصود بـ"المجاز الاحتمالي" ثمَّ المجاز المؤكد/ المهادن الذي يتجاوزه خطاب ناعوت الشعري – بوصفه خطاباً شعرياً حداثياً يستفيد من صيرورة الوعي المفارق التي ميزت ذلك الخطاب بشكل عام – بغية تدشين متوالية من المجازات المحتملة التي تتحقق بها صيرورة النص على مستويي التأويل والدلالة. ثمَّ لابد – ثانياً – من التنويه بلعبة الاختراعات (أقصد اختراع الكلمات داخل النص

الشعري) التي تتوافر لدى خطاب ناعوت الشعري فتجعل منه خطاباً مجرباً منتهكاً في مجازاته:

أولاً: المجاز الاحتمالي، والمجاز المؤكد:

١- المجاز الاحتمالي:

وهو المجاز المنتهك المفارق الذي من الممكن أن تتوالد عنه مجازات أخرى محتملة من خلال تعدد التأويلات والوجوه التي تقرأ في عناصر ذلك المجاز لتَخلّق منها مجازات أخرى محتملة.

٢- المجاز المؤكد:

هو المجاز الذي يموت بالتقادم[٥]، والذي يمكن للتلقي اكتشافه بسهولة، ويسر، إذا كانت لديه حساسية للشعر. وهو المجاز الذي أكد "خورخي لويس بورخيس" في محاضرة له عن المجاز ألقاها ضمن سلسلة محاضرات في الموسم الجامعي ١٩٦٧- ١٩٦٨م لجامعة "هارفارد" - أنه لا توجد منه سوى عشرة موديلات/ نماذج. وأن كلّ المجازات الأخرى ليست إلا تركيبات وتوافيق اعتباطية[٦].

إنه أيضاً المجاز الذي يموت بالتقادم

ومن خلال ارتكازه على لعبة المجاز الاحتمالي / الأساس، والمجازات الممكنة يتوخّى خطاب ناعوت الشعري فتح دائرة المجاز الثابت والمؤكد في الخطاب الشعري والخروج منها إلى فضاء المجازات الممكنة والمحتملة التي تكتنه داخل النص من خلال التفاعل والقراءات التداولية التي تستند استراتيجية عملها وتلقيها للمجاز وتعاطيها معه إلى الطريقة والأسلوب الذي يبنى به المجاز الأساس/ الاحتمالي.

ولتوضيح ذلك نقول: إن المجاز الواحد أو المجاز الأساس في النص الشعري لدى الخطاب محل القراءة هو مجاز احتمالي تفتح احتماليته الطريق امام التداول إلى توليد مجازات أخرى فرعية مكتنهة من ذلك

المجاز الذي يمكن أن نسميه بالمجاز الأول، أو المجاز الأساس، أو المجاز الاحتمالي.

ثانياً: لعبة الاختراعات المتعلقة بمفردات خطاب ناعوت الشعري:

إن الشاعر كما يقول جان كوين ليس مبدع أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"[٢].

والكلمة التي سأعدها اختراعاً في هذه المقاربة هي الكلمة التي سيؤدي وجودها على تحقيق بُنى منتهكة في السياق، ومن ثم في المجاز والدلالة:

تقول فاطمة ناعوت في صفحة الإهداء في أحد دواوينها:

"أبي..

اقرأني من هنالك

بعين طائر

ولُم أبجديتي

المبعثرةَ في المدن"[٩]

يتوخى الخطاب الشعري- هنا في هذا المقطع - مجازين أحدهما مهادن والآخر منتهك وقد مهد الأول الطريق أمام الثاني وأومض للتلقي بشيء من التدرج للتخفيف من صدمته وانزياحيته الشديدة:

فأمّا المجاز المهادن فتتمثل عناصره في "اقرأني"

و أمّا المجاز المنتهك / الاحتمالي الذي نسميه بالمجاز الأساس أو المجاز الأول الذي يفتح الطريق أمام متوالية من المجازات الممكنة تتفرع منه فتتمثل عناصره في:

لُم أبجديتي

المبعثرة في المدن

فقد تجلت لعبة المجاز عبر هذين السطرين الشعريين مراوحةً بين مجازٍ أساس تمثل في "لُم أبجديتي" ومجازات أخرى محتملة وممكنة

تتوالد من التدفق المتمثل في "المبعثرة في المدن". هذا التدفق الذي وصف الأبجدية وصفاً مفارقاً بعدد من وجوه دلالتها، بحيث تبقى الأبجدية – هنا – القاسم المشترك في لعبة المجازات تلك بين ما هو أساسٍ منها وما هو ممكن، فبقراءة الأبجدية مع ما قبلها من مفردات النص يتخلقُ المجاز الأساس الأول، وبقراءتها مع ما بعدها تشتغل متوالية المجازات الممكنة التي ما كان لها لتشتغل لولا نعتها المفارق بكلمةٍ اختراعٍ هي كلمة "المبعثرة" ثمَّ باختراع الجملة الظرفية في المدن التي جعلت دلالات الأبجدية تتجاوز وجهها المألوف إلى وجوهٍ أخرى ممكنة، ومحتملة تتشكل – وفقاً لها – شبكة المجازات الممكنة. فمن الممكن قراءة "أبجديتي المبعثرة في المدن" كما يلي:

- أحلامي المبعثرة في المدن.
- سنواتي المبعثرة في المدن.
- عذاباتي المبعثرة في المدن.
- خطواتي المبعثرة في المدن.
- الخ.

وبالتالي فإنه من الممكن أن ينصرف المجاز الذي تنتجه الجملة الاختراع "المبعثرة في المدن" إلى:

- الأحلام والتطلعات والآمال في القراءة الأولى.
- السنوات التي استنزفتها الغربة في القراءة الثانية.
- العذابات المتعددة الوجوه والآلام عبر المدن والترحالات المختلفة في القراءة الثالثة.
- الاغتراب والغربة والأسفار المتعددة في القراءة الرابعة.

الخ

وهكذا نرى كيف يبدأ الخطاب الشعري لدى الشاعرة إستراتيجيته نحو بناء المجازات الممكنة عبر خطواتٍ ثلاث:

١ - بناء مجاز مهادن في "اقرأني"

٢ - ثم بناء مجاز احتمالي ولود يتكون من جملتي "للم ابجديتي" و"المبعثرة في المدن". وبالتالي يتحول المشهد بعد ذلك إلى شبكة أو متوالية من المجازات الممكنة. أو المحتملة تبدأ في التخلق من رحم "ابجديتي المبعثرة" بعدما يُعدّي الخطاب فعلَ القراءة من مفعول واحد هو ياء المتكلم في "اقرأني" إلى مفاعيل أخرى ممكنة هي:

– **مفعول/ مقروء احتمالي أساس هو "ابجديتي"** وهو المقروء الذي يفتح الطريق أمام المفاعيل المحتملة/ الممكنة).

– **مفاعيل/ مقروءات ممكنة ومحتملة تتخلق من عملية التداول والتلقي المتعدد هي: أحلامي.. ستواتي.. عذاباتي.. إلخ.**

ويمكن ترسيم شبكة المجازات الممكنة التي تتوالد بفعل المجاز الأساس الاحتمالي كما هو مبين في الشكل التالي:

مجاز مهادن يتكون من !

اقرأني

مجاز احتمالي أساس يتكون من !

لملم أبجديتي (مفعول مقروء أساس)

– المبعثرة في المدن (جملة اختراع، واصفة للمفعول الأساس)

مجازات أخرى ممكنة بتمديد التداول	مجاز ممكن 4	مجاز ممكن 3	مجاز ممكن 2	مجاز ممكن 1
....	خطواتي المبعثرة	عذاباتي المبعثرة	ستواتي المبعثرة	أحلامي المبعثرة
مفاعيل/مقروءات ممكنة مفتوحة بتمديد التداول	مفعول/مقروء محتمل (4)	مفعول/مقروء محتمل (3)	مفعول/مقروء محتمل (2)	مفعول/مقروء محتمل (1)

الهوامش

(١) القصد هنا اختراق المألوف المجازي وأيضاً السياقي وتجاوزهما إلى مغامرة التجريب وكسر التابوهات.

(٢) هنالك ورقة بحثية للكاتب قيد الطبع تتناول المجازات الممكنة في الخطاب الشعري المعاصر.

(٣) من ديوانها "على بعد سنتيمتر واحد من الأرض" دار "كاف نون" للنشر- القاهرة ٢٠٠٢م.. ص ٨، ٩.

(٤) من ديوانها "قطاع طولي في الذاكرة".. الهيئة العامة للكتاب - مصر - القاهرة ط١ ص ١٦).

(٥) انظر حسن عجمي.. "السوبر مستقبلية.. الكون والعقل واللغة".. دار بيسان للنشر والتوزيع، بيروت لبنان ٢٠٠٦م ص١٩٧.

(٦) انظر المجاز.. خورخي لويس بورخيس ترجمة محمد المزداوي.. الرابط الإلكتروني:

http://www.almoshajer.com/archive06/Jan06/translated-1.htm

(٧) كوين جان: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة القاهرة ١٩٨٥ ص٥٥.

(٨) ديوانها "على بعد سنتيمتر واحد من الأرض".. دار "كاف نون" للنشر القاهرة ٢٠٠٢م.. ص ٥).

سيميائية القول الشعري
كيف يوجه السميوز مقاربات التأويل والدلالة

قراءة في الشاعر البحريني إبراهيم بوهندي

إنّ النّص ليزداد ثراءً بالمحمولات الدلالية بقدر ثرائه بالعلامات، أو لنقل بقدر موفقيته في اختيار علاماته. ومن ثمّ تزداد مساحات التأويل وتجد المقاربات السيميائية لذتها في الكشف عن العلاقات التي تربط بين مخفيات القول الشعري عبر تعقب سيرورة المعنى (أي عبر اقتفاء حركة السميوز داخل النص)، وهذا هو الجوهر الأساس الذي تنبني عليه المقاربات السيميائية للنص الإبداعي.

كما أنّ مهمة التلقي تبدو أكثر صعوبةً عندما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري الحديث، وذلك لكون هذا الخطاب يتبنى في الكثير من سياقاته على لعبة الانتهاكات"[1]، وعليه فإن تلك اللعبة تفرض على التأويل مهمة مَنْطَقَة النّص من خلال قراءة السميوز، أو - بتعبير آخر - من خلال اقتفاء حركة السميوز بين العلاقات المنتشرة عبر الخطاب الإبداعي. والمقصود بالمَنْطَقَة - هنا - هو جعل ما لا يبدو منطقياً في علاقات الظاهر العلاماتي منطقياً من خلال الكشف عن منطق العلاقات التي تربط بين مخفيات (دلالات) هذا الظاهر أي في العلاقات الدلالية وليست في العلاقات بين الدوال بحد ذاتها).

هذا وتحاول هذه الورقة التي تسعى لمقاربة العالم الشعري عند الشاعر البحريني إبراهيم بوهندي أن تتخذ السيميائية مساراً لها في تلك المقاربة، وذلك بوصف السيميائية مجموعة من التساؤلات والاحتمالات المتعلقة بطريقة إنتاج المعنى داخل الخطاب الإبداعي، أي بوصفها "بحثاً في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث

انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة، أي بحث في أصول السموز (السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات)[٢].

بناءً على ما تقدم نشير إلى فإنّ هذه المقاربة النقدية ستدخل إلى العالم الشعري عند بوهندي انطلاقاً من تسليمها بكون النّص الشعري مستودعاً للدلالات المحتملة والمتوقعة التي تتجلى عبر تعقب الضمني الخفي المتقنع وراء الظاهر العلاماتي.

إننا نجد - وفي ضوء هذا المقاربة - أنّه غالباً ما تأتي العلامة اللغوية بمثابة كلمة اختراع، إذ إن الشاعر كما يقول جان كوين" ليس مبدع أفكار، وإنّما هو مبدع كلمات، وكلُّ عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"[٣].

والكلمة الاختراع هي الكلمة التي يؤدي وجودها داخل النص إلى تحقيق بُنى منتهكة في السياق، ومن ثم في المجازات والدلالات[٤]. وهي - أيضاً- الكلمة التي لها من القوة الدلالية ما يجعلها تقود توجيه المسار الدلالي لمقطع، أو نصٍ شعريٍ ما بأكمله وهذا ما سنراه عبر المقطع التالي:

هنا في صمتك القدسي

سهمٌ يقتفي أثري

وصيادٌ أناخَ ركابهُ

كيلا أوشوشَ صمتكِ بالشعرِ

او ادعوكِ للنظرِ[٥]

يتحول الصمتُ في هذا المقطع إلى علامة تموج بالصخب والحركة والثورة التي تهدف إلى إرباك الذات الشاعرة (الذات العاشقة هنا أو المحبة) ربكاً

يشلها عن ردع الصمت المدوي هذا.

وقد توسل النصّ بكلمة (اختراع/ علامة هي كلمة "القدسي" التي وصفت الصمت الرادع لتبرهن على قوته المستمدة من الغيبي الروحي الذي لا يطاله الواقع وصفاً ومقاربةً على الرغم من محاولات المقاربة التي مارستها علامات في منتهى القوة مثل: السهم، يقتفي، صياد.

إنّ عبقرية الأداء الشعري - هنا - في هذا المقطع قامت على منظومة علاماتية قاعدتها **(القدسي)** التي جاءت كلمةَ اختراع واصفةً الصمت، ولبناتها هي **(السهم، يقتفي أثري، صيادٌ)**. **وهكذا تنبني منظومة الدلالة ممثلةً بالشكل التالي:**



وعلى الرغم من دور العلامات الفرعية الثلاث **(السهم، يقتفي أثري، وصيادٌ)** في بناء منظومة الدلالة إلا أن الدور الأكثر فاعلية يبقى من نصيب الكلمة الاختراع **(القدسي)**.

ولما كانت السيميائية تقارب النص عبر البحث في العلاقات الدلالية المتخفية وراء الواقع العلاماتي، فإنها تجيب هنا عن السؤال الباحث عن الطبيعة المحتملة للعلاقة بين الكلمة الاختراع الرادعة **(القدسي)**، وردّ فعل الذات المردوعة أو الموجه لها فعل الردع هنا بقولها إنها علاقة لذيذة من السيطرة والهيمنة والتوجيه والامتلاك تستلذها وتستعذبها الذات

المردوعة المهيمَن عليها بفعل الحب، وتستمد هذه العلاقة قوتها وفاعليتها من الغيبي القدسي كما سبق وأن أشرنا.

وكما يتوسل الخطاب الشعري المدروس في بناء متوالياته الدلالية بالكلمة العلامة، فإنه - أيضاً - غالباً ما يزيد من حجم الكلمة العلامة لتصبح جملةً علامة، وعليه فإنّ "السميوز" - في هذه الحالة - يقتضي كنه العلاقات الدلالية في مخفيات الخطاب من خلال الجملة الشعرية بأركانها الثلاثة (الفعل، الفاعل، المفعول)، أو بركنيها (المبتدأ، والخبر) كما نرى في المقطع التالي:

ادخلي في الرأسِ

حتى يستحيلَ الحزنُ

ورداً

تلتقي فيه قلوبٌ

شدّها عند التلاقي

منْ غرامِ الوردِ

خمرٌ للتساقي

وادخلي في الرأسِ شهداً

للهوى

يحلو بأنفاسِ القبلْ.

بدأ المقطع بجملة علامة "ادخلي في الرأس"، ولذا فإنّ السميوز يبدأ عمله في الكشف، ليس من خلال العلامة المفردة وإنما من خلال العلامة الجملة، وهي هنا جملة فعلية فعلها "ادخلي" وفاعلها الضمير المستتر "أنتِ" ومفعولها" في الرأس" بل مفعولها - من وجهة نظر المعنى - هو"الرأس"

فكيف تُقَارِبُ هذه الجملة المرابطة على مدخل النّص؟

وما الدلالات المحتملة والممكنة المتخفية وراء ساترها العلاماتي؟

بما أنَّ التأويل ليس إلا بحث في ممكنات المعنى واحتمالات وقوع تلك الممكنات، وبما أنَّ العلامات تخفي وراءها ما تخفي من المتواليات الدلالية المحتملة. فإنَّ المعنى الأكثر احتمالاً هنا هو رغبة النَّص في أن يتحول الآخر في هذا البوح الرومانسي الجميل إلى هاجس رومانسي يملأ الذات المحبة، يلازمها، يؤرقها أرقاً رومانسياً فيحيل حزنها ورداً تلتقي فيه قلوب الأحبة.

وعلى الرُّغم من أنَّه يستحيل – ظاهراً – وجود أيَّة علاقة انسجام بين الجملتين / العلامتين "**ادخلي في الرأس**" و" **حتى يستحيلُ الحزنُ ورداً**"، فإنَّ السميوز يجد علاقة خفية بينهما تكمن في التأويل ويمنطقها الإنزياح الخفي في معنى الجملة الأولى، فالدخول إلى الرأس لا يحقق الهاجس / الأرق بمعناها المضني الممض القار في وجدان اللغة (أقصد أي لغة أخرى غير اللغة الشعرية)، وإنما يحقق دلالات منزاحة عندما يرتدي معناه اللذيذ الذي تتوخاه الذات الشاعرة، ذلك المعنى المجسد في ملازمة طيوف المحبوب مركز تفكير الذات المحبة وسيطرتها على كل مساحات التذكر والفكر إلى درجة تمحو كل ما يحتمل وجوده من مساحات الحزن داخل هذه الذات.

إذاً العلاقة الغير منسجمة بين عناصر الظاهر العلاماتي يمكن أن تحقق شرط الانسجام بين مخفيات هذا الظاهر أي يمكن تحقيق شرط الانسجام ذلك في منظومة الدلالة بحكم المنطق السيميائي في التأويل، كونه منطقاً يسعى لكشف طبيعة العلاقات المحتملة بين المخفيات من خلال السميوز.

ويبقى السؤالُ هنا ما الذي يُرجِّحُ أن يكونَ **(الأرق)** و**(الهاجس)** و**(السيطرة على ذاكرة الذات المحبة من قبل المحبوب)** بوصفهم دلالات محتملة هي دلالات قد تمثلت في مخفيات النص معاني جميلة منزاحة عن معانيها المذمومة؟

الذي رجَّحَ ذلك شاهدٌ علاماتي آخر جاء مفردة وهو (شهداً) في جملة (وادخلي في الرأس شهداً) وقد جاء حالاً صريحاً واضحاً للدخول في الرأس لينفي الدلالات الحرفية المهادنة المتعارف عليها للأرق والهواجس بوصفها دوالاً ثانيةً أنتجها دال أول هو (ادخلي في الرأس). إذ إنَّه يمكن الوقوف في صدر هذا المقطع الشعري على عناصر ثلاثة من القول قابلة للزيادة شاركت فيما بينها لإنتاج الدلالات المحتملة للقول الشعري:

العنصر الأول: الدال الأول:

وهو الظاهر العلاماتي: (ادخلي في الرأس).

العنصر الثاني: الدوال الثانية المحتملة المنتجة بفعل التأويل: وهو مدلولات الدال الأول، أو مخفيات العلامة الأولى وهذه الدوال هي:

١- الأرق

٢- الهاجس

٣- السيطرة على ذاكرة الذات المحبة من قبل المحبوب؛

العنصر الثالث:

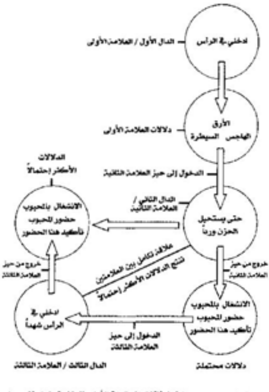
أو الدلالات المحتملة للدوال الثانية، وهي الدلالات التي احتملها التأويل أيضاً وهي:

١- **الانشغال بالمحبوب والاهتمام به:** وهي دلالة محتملة للأرق.

٢- **حضور المحبوب لدى الذات المحبة:** وهي دلالة محتملة للهاجس.

٣- **تأكيد هذا الحضور واكتسابه صفة الديمومة:** وهي دلالة محتملة للسيطرة.

وعلى ما سبق من رصد حركة السميوز داخل النَّص يمكننا تصوير هذه الحركة عبر الشكل التالي:



رسم توضيحي يبين حركة الدلالات المحتملة الأولى للعلامة وكيف آلت هذه الدلالات إلى دلالات منزاحة أكثر احتمالاً.

يتبين - لنا - من الشكل السابق مخرجات نقدية غاية في الأهمية هي:

١- كيف يمسر السميوز على مطاردة المعنى وتعقبه (بذلك بوصف المعنى وجوداً محتملاً لا بوصفه وجوداً قطعياً أكيداً)

٢- كيفَ يتمثلُ السميوزُ التأويلَ بوصفه متواليات من المعنى تقود كل واحدة منها إلى الأخرى.

٣- إنَّ السميوز بقدر ما يقارب النّص بقدر ما ينتج المعنى عبر فرضياته التأويلية.

هذا وقد تأتي العلامة اللغوية عند بو هندي - مثلما هي أيضاً عند كثير من شعراء الحداثة - مرابطةً على غلاف الديوان أو عند مدخل القصيدة... فتتحول إلى جواز مرور نحو أفق التلقي ومآلات الدلالة... بل تصبح - أيضاً- وسيطاً فاعلاً بين النص والتداول، وجواز مرور كل منهما إلى الآخر، فيقارب هذا الأخير عناوين القصائد التي يتألف منها هذا الديوان أو ذاك بوصفها دوالاً صغرى فرعية في دالة رئيسة هي دالة العنوان الرئيس لذلك الديوان. وقد تحيل العلامة/ العنوان الرئيس في مثل تلك الحالات إلى عنوان مواز في مخيلة التلقي مما يحدو بتلك المخيلة إلى التعاطي مع منظومة دلالية موازية تتقاطع بدرجات متفاوتة مع مثيلتها التي تنتجها العلامة/ العنوان الرئيس بدرجات مختلفة تختلف باختلاف التداول.

وهذا ما يمكن الوقوف عليه بشكل عملي عند مقاربة بوهندي في ديوانه "قيام السيد الذبيح" الذي جاء موسوماً بعنوان سرعان ما يحفز المخيلة على استدعاء العنوان "قيام السيد المسيح" بوصفه عنواناً موازياً يكاد يتماهى دلالياً بشكل كبير مع عنوان الديوان لولا أن علامة لغوية فاعلة اختلفت في العنوانين لتحدث انقلابة في تأويل الخطاب الشعري الذي تشكله قصائد هذا الديوان، وتنزاح بمآلات الدلالة إلى قيام آخر، وسيد آخر يتجادلان التأويل مع القيام، والسيد في العنوان الموازي الذي ترسمه مخيلة التلقي فتأخذ مآلات الدلالة في العنوان الأول من مآلاتها

في العنوان الموازي وتترك، بحيث تصبحُ مفارقةً لها متناصةً معها إلى حدٍ ما في آن. وهذا ما يفصح عنه بوضوح المقطع التالي:

تجلّى

وللنور صلى

أصابت رؤاه

فما صلبوه

وما قتلوه

ولكن من باع في حبه

واشترى

صار حبر المكانِ

وبدر الزمانِ

وصدر الورى[٩].

هنا وعبْر هذا النص تنجح العلامة في تحقيق الانزياح والمفارقة عبر عنصرين مهمين يشكلان محور الدلالة من وراء هذا المقطع:

العنصر الأول:

توجيه التداول (التلقي في معناه المتعدد والمتواتر) في اتجاه استحضار المآل الدلالي للعنوان الموازي بعناصره: الفاعل، والمفعول والفعل، ولكن بدلالات منزاحة تمامة لا تتعالق مع الدلالات الأصل كما هي مستقرة في الوجدان الثقافي والتاريخي والديني، وإنما تتجاوزها إلى دلالات أبعد تؤكد خطورة الفعل ومأساة المفعول ودهاء الفاعل الذي ترك السيد الذبيح غنيمة لمن باع في حبه واشترى.

العنصر الثاني:

ويتجلى هذا العنصر في دقة اختيار الجملة/ العلامة اللغوية (**ولكن من باع في حبه/ واشترى**)، ووضعها في سياق يجعل فعل البيع والشراء متشعب الدلالة يتجاوز الحب والمشاعر بوصفهما مفعولين مباشرين

ثانويين لا يعول عليهما النص كثيراً، إلى القيم والأفكار والثقافة والرؤى... بوصفها مفعولات رئيسة ضمنية ماورائية تشكل في مجموعها الرؤى العميقة الثاقبة الصائبة للسيد الذبيح.

هذا وتأخذ جميع قصائد الديوان من الدلالات المركزية والفرعية للعنوان الرئيس للديوان والعنوان الموازي اللذين سبقت الإشارة إليهما، غير أن هذه الدلالات تحضر مكثفةً في موقعين اثنين من هذا الديوان:

الموقع الأول:

المقطع السابق ذكره: والذي جاء بوصفه مفتتحاً دلالياً مركزياً عاماً.

الموقع الثاني: وهو القصيدة الموسومة "**قيام السيد الذبيح**"، (والتي جاء عنوانها عنواناً للديوان نفسه)[8] التي يتكرر فيها فعل الذبح بوصفه المعادل الموضوعي لفعل الصلب في العنوان الموازي بأشكال متنوعة مختلفة تتجاوز المرئي والمنظور من عمليات الذبح/ الصلب إلى ما هو مجرد منها، فحين يستدعي الشاعر سيده الذبيح برسم المشهد الشعري أشكالاً متعددة ومتنوعة لفعل الذبح تختط لنفسها خطوطاً مجازية، ويمارس المشهد ذلك الفعل تجاه الذات الشاعرة - هنا - بوصفها مفعولاً بديلاً تأثر بشارات الغصة وعلامات الأسى التي تبدت على سيده الذبيح لحظة حضوره:

جاءني مثقلاً بالوجوم

فألقى بثقل السنين التي

قد طوته

على قلمٍ فوق حبر الهموم.[9]

فقد تضمن هذا المقطع عدداً من علامات الأسى وبوادر الحزن والانتهاك البادية على السيد الذبيح، والتي لفت نفسها حول عنق الذات الشاعرة محدثة أثرها الأعمق، كأن فعل الذبح قد انتقل برمته وتوابعه

إلى تلك الذات. وهذه العلامات هي (**متقلاً، الوجوم، ثقل، السنين، الهموم**) وقد تركت أثرها الأعمق على الذات الشاعرة فتلظت دماؤها في خطى السيد الذبيح:

فتحت له في سكوني طريقاً

تلظى دمي في خطاهُ

حريقاً تكون الصلاةُ

إذا سبّحت في علاها النجوم.[١٠]

وقد اختارت اللحظة الشعرية هنا أيضاً علامتها / جملتها اللغوية القوية التي تأكد بها مشهد التفاعل الروحي الخلاق الذي تعاطت من خلاله ذاتان ذبيحتان، وهذه العلامة/ الجملة اللغوية هي" **حريقاً تكون الصلاةُ /إذا سبّحت في علاها النجوم**".

الهوامش

(١) المقصود بالسياقات المنتهكة هنا هو تلك السياقات التي لا تستكين في بنيتها إلى المهادنة، ومايتوقعه القارئ من تراتبية سياق، وإنما يؤسس نفسه على بُنى منتهكة على مستويين:

المستوى الأول: المستوى السياقي: إذ لا يشترط السياق في القصيدة الحديثة أن تكون هنالك علاقات بين الظاهر العلاماتي، وإنما يمكن الكشف عن وجود علاقات بين مخفيات ذلك الظاهر أي أن ما لا يبدو منطقياً من حيث اللغة في بنية السياق والعلاقات بين أجزاء تلك البنية، يمنطقه التلقي ومقاربات التأويل والدلالة)

المستوى الثاني: مستوى التصوير/ اختراق الانزياحات والمجازات المهادنة إلى أقصى الفضاءات الممكنة من المجازات والانزياحات المنتهكة (هناك ورقة بحثية للكاتب قيد النشر موسومة **الانتهاك بوصفه تجريبياً في الخطاب الشعري عند الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت** تتناول الانتهاك بشيء من التفصيل).

(٢) انظر سعيد بن كراد: **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا ط ٢ ٢٠٠٥م ص ١٢

(٣) كوين جان: **بناء لغة الشعر**، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة القاهرة١٩٨٥ ص٥٥.

(٤) للأمر تفصيل أكثر في دراستنا قيد النشر الموسومة: "الانتهاك بوصفه تجريبياً في الخطاب الشعري عند فاطمة ناعوت".

(٥) ديوانه "**غزل الطريدة**" الصادر عن دار أخبار الخليج للصحافة والنشر١٩٩٤ م ص ٨٦.

(٦) ديوان **قيام السيد الذبيح**، إبراهيم بوهندي، دار فراديس للنشر والتوزيع (المنامة٢٠٠٦م) ص٢٧.

(٧) الديوان السابق نفسه ص٥.

(٨) الديوان السابق نفسه ص ٤٩.

(٩) السابق نفسه الصفحة نفسها.

(١٠) السابق نفسه الصفحة نفسها.

التمشهد (أو الاستعارات الكبرى) ومآلات المعنى

سيد جودة (مصر) وأحمد قران (السعودية) نموذجين

تحاول هذه المقاربة المجتهدة لبعض النماذج من الخطاب الشعري المعاصر أن تقف عند "الاستعارات الكبرى وكيف تنجح تلك الاستعارات في بناء متوالية الدلالة، ومن ثمَّ تنجحُ في ترسيم المشهد الشعري الذي تتوخى الذات الشاعرة ترسيمَهُ من خلال ترسيمها - قبلاً- مشهداً شعرياً مقارِباً تتجلى مهمته في فتح شهية التأويل لا على ذلك المشهد المقارِ ب (بكسر الراء) وإنما على المشهد المقارَب (بفتحها). إذ إنَّ مفهومَ الاستعارات الكُبرى هنا الذي اختارته هذه الورقة طريقاً لها في مقاربة المشهد الشعري هو مفهوم لا نقصدُ به – أبداً- مفهومَ الاستعارة الكليةَ ولا مفهوم تشبيه التمثيل القارين في ذاكرة البلاغة والنقد والذين هما معلومان لأهل التخصص بالضرورة. كما لا نقصد به الاستعارة بوصفها مفتاحاً مركزياً بسيطاً يقف دوره عن توجيه مسار التلقي نحو نقطة ما فحسب، وإنما هو مفهومٌ نقصد به استعارة مشهد عام ببعديه: اللغوي، والدلالي (أو النَّقْل التأويلي) المحتمل الذي ينتجه تأويلُ الذات الشاعرة ويلقي به في طريق التلقي ليصبحَ محرضاً له على مقاربة المشهد الأساس الذي تتوخاه الذاتُ نفسها وتسعى لترسيمه (أي ترسيم علاماته الدلالية) التي تفتح التأويل على مساراته المحتملة. وعليه فإن الاستعارات الكبرى هنا لا تقف عند استعارة كلمة معجمية واحدة، ووضعها في سياق بعينه ينزاح بها عن معناها الحقيقي، ولا عند استبدال لفظة مجازية بلفظة أخرى حقيقية، كما تذهبُ النظريةُ

الاستبدالية للاستعارة[1]، بل إن الاستبدال - حسب هذا المفهوم المستخدم هنا لا يتحقق بالمرة، مثلما هو الحالُ في الاستعارة بمعناها القار في الدرس البلاغي والنقدي، فالمشهدان المُقارِبُ والمُقارَبُ، أو المستعارُ والمستعارُ له يحضران في النصّ الشعري نفسه، ليتمّ استثمارُ المشهد المستعار في مقاربة المشهد المستعار له أو بتعبير أكثر دقة استثمار الأول في فتح شهية التلقي على التأويل في أشكاله المختلفة والمتوقعة للنّص المستعار له. كما أنها (أي الاستعارة الكبيرة) تتجاوز تشبيه التمثيل ودوره البلاغي في توجيه مسار الدلالة داخل الخطاب الشعري إلى ما هو أوسع وأبعد مما يقدر عليه هذا التشبيه، لكونها تأتي في المشهد من أجل خدمة المشهد الأساس الذي يتوخى المشهدُ المستعارُ له ترسيم علاماته ومن ثمّ فتحه.

ليس هذا فحسب بل إنّ مفهومَ الاستعارات الكبرى الذي تقوم عليه هذه الدراسة في تأويلها للنصوص المختارة، يتجاوز مفهومَ الاستعارة بوصفه علاقة لغوية تقوم على المقارنة، إلى كونها علاقة تأويلية يقتضي حضورَها تأويل المشهد المستعار أولاً ثم الانطلاق منه لتأويل المشهد الآخر المستعار له.

وقد اختارتْ هذه الدراسة الشاعرين: الشاعر والناقد المصري سيد جودة، والشاعر السعودي أحمد قران الزهراني، أنموذجين للتأويل والمقاربة.

الأنموذج الأول: الشاعر سيد جودة،

قصيدة "بكائية تحت صليب سبارتكوس"[2]

في هذه القصيدة ما يرضي شهوة التأويل، ويشبع غريزة التلقي، وهو يفتتن في مفرداتها عن أبعادها الثالثة، فكأنّي باللسانيات والسيميولوجيا تقرأ في هذه القصيدة متمثّلةً القول: إن الكلام في الكلام قليل وإن الكلام ليكون في النص بقدر حمولته من العلامات.

فـالنصُّ المختـار - هنـا - موشّحٌ بالاشـتغال علـى العلامـة، مولّـهٌ بفتنـة توظيف لعبة الرمز والقناع.

يستعير جودة في هذه القصيدة المختارة مشهد الصلب الذي طالما تكرر مع عظماء غيروا وجه التاريخ ومجراه ليقاربَ به حدثاً مأساوياً أخذ من الصلب دراماتيكيته ومأساته وإن لم يأخذ فعل الصلب نفسه.

وفي هذه القصيدة تأخذ لعبةُ المشهدة/ التمشهد لدى جودة مساراً ميلودرامياً صادماً مسيجاً بالحزن الأسود:

صلبوه عند الفجرِ

قبل شروق شمس الله

كانت روحه

بين السحاب مرفرفةً

تركوه اياماً وأياماً

ليبقى عبرةً

للثائرينْ

ففعل الصلب الصادم في بداية المشهد قد جب دلالة النور وفرحة الإشراق في "**عند الفجر، قبل شروق شمس الله**"، بل إن حضور الشروق والفجر قد حقق لحظة المفارقة القصوى لمشهد الحزن وأنتج حالةً من الاندهاش الصارخ من مفارقة المشهد المأساوي الذي أخذ يبدأ في الترسم بوصفه دالةً في مشهد الصلب، ذلك المشهد الذي تحول إلى دالة كبرى مطردة من المأساة تزداد مأساويةً وفجيعةً بتوالي أفعال الصلب ورد فعل الروح المصلوبة التي ترفرف حمامةً بين السحاب على الرغم من نكاية الصالب وإصراره على التمثيل بالذات المصلوبة، إذ تركها معراةً في الهواء لتكون عبرةً **لكل الذوات** التي تسول لها نفسها أن تتمثل سيرة المصلوب ثورةً وتمرداً ورفضاً للاستبداد والقهر.

وتستمر المشهدة في الصعود بفجيعة المأساة بعد ذلك معتمدةً على مسرحة البث الحي من فوق خشبة الحدث (حدث الصلب). حيث تبدأ اللحظة الشعرية في الإشارة إلى زمن المشاهد/ المتلقي لفاجعة الصلب. فقد اختيرت ساعة الذروة بما تعج به من الزحام، وكثافة التلقي، وحضوره. اختيرت زمناً للعرض لتدلل على مأساوية المشهد من جهة، وعلى قدرة الصالب وجبروته في التشكيل بمشاعر كل من يحاول تمثل قيم المصلوب وسلوكه تجاه الصالب المستبد من جهة أخرى.

إنها لحظة لحظة تعري سوءة الاستبداد وتبرهن على مدى ما وصل إليه الطغيان من تبجح وعدم اكتراث بأي ردة فعل متوقعة من قبل الكون والعالم تجاه ما يمارسه على الذوات والأرواح من عمليات الصلب المتوالية التي تكرر نفسها وفق معدل زمني ألمح إليه النص كما سنرى فيما بعد:

عند الظهيرة

كل يوم

في الطريق إلى الغداء

نراه مصلوباً

يأخذ المشهد بعد ذلك صفة الديمومة والاستمرار، وتطرد الفاجعة فتصبحُ دالةً مفتوحةً على مأساة، بل على مآسٍ لا تنتهي حين يتعدى فعل الصلب من صلب المفعول الأول صاحب الضمير (الهاء) في (صلبوه) إلى مفاعيل أخرى تتمثلُ في أرواح التلقي، وبذا يتعدى فعل الصلب من صلْب الجسد في المفعول الأول إلى صلب ذوات وأرواح كونٍ من المفاعيل الأخرى المرتبطة بالمصلوب.

دماهُ تسيلُ

رغم مرور عامٍ

في كل يومٍ قطرةً

تنسابُ في صمتٍ مُدَوٍّ
في الرمالْ

عند الظهيرة
كل يوم
حينما
برغيف خبز
نستحث الخطو نحو قيودنا
في محجر الأيام
في جيل العبيد

وتستمر دالة المأساة في الاطراد والصعود دراميّاً لتمارسَ سطوتها على الذوات المتعلقة بالبطل المصلوب. ولا يقف الأمر عند هذا فحسب بل يصبحُ المصلوب فاعلاً لا مفعولاً به، فاعلاً يسخر من صالبه ويبتسم من فعله ابتسامة المنتصر القوي، فيكون المصلوب / المصلوبات – هنا – هي فقط الذوات المتعلقة ببطلها المصلوب. وهكذا يتطور المشهد دراميّاً من مأساة واحدة إلى مآسٍ لا تنتهي تصبغُ الأرواح التي تحلم بعالمٍ من النخوة والمروءة والقيم التي صلب من أجلها البطل.

نرنو إليه
لعلّنا
إن ما رأينا الذلَّ في عينيه
ندرك أننا الناجونَ
من بأسٍ شديد
فنراه ينظر من علٍ
متبسماً
والنصر يضحكُ

في تلألؤِ دمعته
وكأنه
ما مات يوماً أو صُلِبْ
وكأننا
نحن الذينَ
على الصليبِ
معذبونَ..
بقهرنا
ومعذبونَ..
ببسمته!

هذا وقد تمكّن النصُ من مسرحة مشهد المأساة واضعاً أطراف هذا المشهد كلاً في دائرته التي يستحقها:

- فالفاعل الرئيس في المشهد ليس الصالب، وإنما البطل المصلوب.
- والمفعول هو:

١- الصالب الذي لم يرَ من المصلوب انكساراً، أو انحناءً، فخاب قصده من فعل الصلب.

٢- الذوات المزدحمة التي تراقب مشهد الصلب، تلك الذوات المتعلقة روحياً ووجدانياً ببطلها المصلوب لكنها من الضعف والانكسار بحث لا تجرؤ على عمل شيء لبطلها المصلوب.

الأنموذج الثاني: أحمد الزهراني، قصيدة "بيروت" (٣)

إنّ الاستعارات الكُبرى أو بتعبيرٍ مُفسِّر- المشاهد المقاربة التي يأتي بها الزهراني هي استعارات (مشاهد) من داخل نصه الشعري وليس من خارجه، أي أن التعالق المشهدي أو لنقل لعبة المشهدة أو التمشهد تتم

داخل النص، بمعنى أن الذات الشاعرة هنا تتعالق - في معظم النصوص - مع نفسها، ومع نصها ومشهدها الذي تنتجهُ هي، لتتوخى من خلاله تفعيل عملية المشهدة الرامية لفتح النّص أمام التداول بوصف هذا الأخير تواتراً لمقاربات التأويل، لا بوصفه تواتراً للنّص فحسب، إذ إنّها تكتُبُ النّصين (المشهدين) المستعار والمستعار له.

هذا وتمثل قصيدة "بيروت" أنموذجاً نكشف من خلاله الآليات والطرائق التي تتحرك وفقها لعبة المشهدة عبر عدد من قصائد الشاعر، ومن ثمّ رصد الدوال المركزية التي تفتح الطريق أمام مقاربات التأويل.

يقول الزهراني في قصيدته:

بيروتُ

تختصرُ المسافةَ بين سَندانِ السؤالِ

وبين مطرقةِ الإجابةْ

ما بين مقصلةِ الصمودِ

وبينَ ذلِّ الاستجابةْ

....

بيروتُ

والزمنُ الخصيبُ يلوكه الحاخامُ

في عينِ الكآبةْ

تستعير الذات الشاعرة - هنا عبر هذا المقطع - من ذاتها مشهد المأساة كما تُحسُّهُ مقيماً على بيروت، مذبذباً وجودها وكينونتها بين صمود مآله الموت وقطع الأعناق، وبين خضوعٍ ومهادنة مآلها الذلّ، وموت الروح وتشظي تلك الكينونة.

وقد تمت عملية الاستعارة هذه ليقارب هذا المشهدُ المستعار مشهداً أساساً ضارباً في جذور الميلودراما، مشهداً مأساوياً سوداوياً، ملطخاً بذل العار ودكنة الأمل في حراك من لا حراك لهم، من ليس من فعل

تديهم تجاه مشهد المأساة هذا سوى أفعال المستكين العاجز، على الرغم من أن مشهد المأساة المستعار هذا قد سيَّل ماء، بل مياه الوجوه الحرة النبيلة، بل إنه قد سيلَ الوجوهَ نفسها التي تشكل الذات الشاعرة هنا وجهاً منها.

هذا، ويبدأ المشهد المأساوي الأساسُ الأكثر دكنةً في هذه القصيدة في الترسّم، عندما يجتمعُ فاعلٌ من المشهد الأول المقارِب (بالكسر) بمفعولٍ من المشهد الثاني المقارَب (بالفتح) في جملةٍ واحدة:

بيروت

....

....

تتوشحُ البارودَ

والعارَ المسيِّلَ للوجوه

وتكتسي لغةَ الخطابة.

فالفاعل هنا هو عارَ بيروت، ومأساتها المتشحة بالبارود والدم، والمفعولُ هو تلك الوجوه التي تسال مياهها لمرارة المشهد الأول ومع ذلك فقد خلا منها تماماً المشهد الثاني الأساس الذي هو في أمس الحاجة لوجوه تحس وتتأثر وتندهش وتتحرك في مسارٍ إيجابي لمواجهة المأساة المرسمة في المشهد الأول، لا أن تتحول ردود أفعالها إلى مأساة أكبر كما هو الحال في المشهد الثاني الأساس في هذا النص.

فبعد هذه الجملة الكبيرة (الجملة الجسر) الذي يعبره التلقي بين المشهدين (تتوشحُ البارودَ، والعارَ المسيِّلَ للوجوه، وتكتسي لغةَ الخطابة.)، تبدأ الذاتُ الشاعرة في مقاربة المشهدِ الأكثرَ مأساويةً، وهو مشهد رد الفعل فتقول:

ها نحن...

نرفلُ في وعودِ الإنكسارِ

وفي تراتيل البكاء المرّ

نعتنقُ المهابةْ

يبدأ المشهدُ – في المقطع السابق– ساخراً من المجموع، من موقف الجماعة برمتها دون استثناء، بما فيهم الذات الشاعرة التي ربما كانت أول الساخرين من موقفها المخزي تجاه المأساة، وقد اختير الضمير "نحن" المسبوق بـ" ها" الإشارة الساخرة المنبهة التي تفيضُ، فتغرق المشهدَ حتى يتحول الخزي والخضوع والاستكانة إلى ما يتغلغل في النفس الجمعية فينحني بها منحى المعتقد والمذهب والمقيد، عقيدة المهابة والجبن.

ولم يقف الأمر عند اعتناق المهابة مذهباً فحسب، بل صدقت أفعال الجماعة ما وقر في قلوبها من معتقد المهابة والذلِّ بكل أفعال التضرع الممقوت، والخضوع والهوان والانحناء:

وتمدُ صوتَ ضميرنا المخبوءِ

تحني قامةَ المجدِ المدارى

تحتَ ظلِّ الموتِ

فوقَ موتِ الظلِّ

ها نحن يا بيروتُ...

نغمس عجزنا في لجة الأضواءِ

أو وهجِ الكتابةْ

ونعانقُ الطينَ المبللَ

فوقَ أشلاء الصبايا

تحت أنقاض الصبايا

في دهاليز الحجابةْ.

واستجابةُ لولع الذات الشاعرة بتكثيف مشهدها الشعري واقتصادها وترشيدها استعمال الدوال اللازمة لذلك، فإنها تختار دوالاً قوية

ضارية في جذور الهوان والخضوع والعجز والمهابة وموت النخوة تمثلت – هنا – في مفردات تستجيب لذلك الولع (ونمدُّ، نحني، تحتَ، موت الظلِّ، نغمس عجزنا ونعانقُ الطينَ، أشلاء الصبايا، أنقاض الصبايا، دهاليز الحجابة.).

هذا ويزدادُ المشهد مأساويةً وقتامةً، عندما تنتقل أفعال الجماعة من حال الخضوع والذلِّ واللامبالاة إلى ما هو أدهى من ذلك، حيثُ التآمر على الذوات المغتصبة والمدمرة من قبل الآخر المعتدي:

ها نحنُ نأكلُ لحمَ إخوتنا
ونشربُ نخبَ أطفال الحجارةْ
ونغوصُ في مستنقعِ الأوهامِ
نكتب شعرنا الممجوجَ
من أجلِ العصابةْ

الهوامش

(١) د. يوسف مسلم أبو العدوس: النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، الحولية الحادية عشرة، ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠م، مسئلة البحث ص ٩.

(٢) موقع الندوة العربية، الرابط المباشر للقصيدة:
http://www. arabicnadwah. com/arabpoets/spartakus-sayedgenda. htm

(٣) من ديوانه "بياض".

الترميز بوصفه تكنيكاً لسيرورة المعنى

قصيدة" من برديات سنوحي"
للشاعر سيد جودة أنموذجاً

يعُدُّ الخطابُ الشعري لدى الشاعر والناقد المصري سيد جودة واحداً من أكثر الخطابات الشعرية المعاصرة استخداماً للرمز وتوظيفاً للأسطورة.. وذلك كونه خطاباً يتوخى التكثيف، ويرفض التفاصيل ويعشق الكليات موجهاً نفسه نحو القارئ المهيمن (النخبوي) الذي يوجه بدوره ما سواه من القراء دائماً، وهذا ما يجعلهُ خطاباً مفتوحاً أمام التداول، بل ويفرض على النقد فعلاً توليدياً واسعاً عندما يشغلهُ بلذة البحث عن المرجعيات المعرفية التي شكلت روافد النّص لدى الذات المبدعة، وهو ما حدث لي تماماً، عندما فررت مقاربة هذه القصيدة، وذلك لأنَّ النّص – من منظور المدارس الأدبية الحديثة- "**تفاعلٌ محرجٌ قبل أن يكون بنيةً لغوية، تندمج فيه ديناميكية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية، ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره...** "[1].

و في سبيل تحقيق إستراتيجية التكثيف، يتوكأ النّصُّ لدى جودة على عدد من التكنيكات في الكتابة ذكرت منها – من قبل في مقال سابق- تكنيك التمشهد/ أو المشهدة/ أو الاستعارات الكبرى وكيف تدشن تلك الاستعارات مشهدها الشعري وتوجه مسارات الدلالة لدى التلقي في آفاقها المفتوحة.

---

1 – دكتور عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي.. دراسة سيميائية للشعر الجزائري الناشر: المطبعة الجهوية بوهران ١٩٩٣ ص ٣٢.

وسأحاول هنا في هذه الورقة الصغيرة أن أقرأ نصه" من برديات سنوحي" للكشف عن تكنيك آخر، هو الترميز، وآلية استحضاره في النّص بوصفه (أي الترميز) واحداً من أهم مرجعيات الدلالة:

يقف الرمزُ المستعارُ " سنوحي هنا" بؤرةً مركزيةً على عتبة النص، وهو ما يجعلُ التلقي يفتش - أولاً قبل وضع مجسات التأويل على الدوال المركزية في النّص- في ذاكرته عن سنوحي وماذا كتب في مذكراته عن السلطان حين يغدو إلهاً.. حين تظل البروباجندا الإعلامية تغني للسلطان، وتغني، وتغني، إلى أن يُصدِّق المغني نفسه -. وهو أعلم الناس بكذبه - ما يقول، فتتغلغل الكذبة الكبيرة داخل النفوس التي تَجَبَّرَ عليها السلطان، وسلبها أقواتها، وحرياتها وحرمها من حقوقها في العيش، وصادر رغباتها وحقوقها في التعبير، فتمجد تلك النفوس ما تزعمهُ البروباجندا من مآثر السلطان وعدله ودوره في تحقيق الرخاء للوطن، وللمواطنين، مستجيبةً لسياط الخديعة التي يُحْسِنُ وعاظ السلاطين في كلِّ عصر استخدامها، تماماً مثلما فعل إخناتون المعذَّبُ بسياط (الفرعون امفسيس)، المنفيُّ من أرضه الذي اغتصب منه الفرعونُ أرضه، وداره، وقطع يده ورجله من خلاف وتركه فريسةً للموت على قارعة الطريق. فلقد صدَّقَ إخناتون المظلوم الذي اغتصبت آدميته بسياط الملك وسيوفه ما يقوله الكهنة والوعاظُ بحق امفسيس لحظة تشييع جنازة هذا الأخير والبدء في مراسم دفنه.

لقد نجحت البروباجندا الإعلامية المدعومة بالمقدس المستمد من رجال الدين والكهنة في قلب الحقائق وتصوير القاتل السفاح المستبد المغتصب على أنه عادل يضع الأمور في نصابها الصحيح، ويفعلُ كلَّ ما من شأنه أن يرتقي بالوطن وبالمواطن.. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى أن بكت الضحية على الجاني، واتهمت نفسها بعصيان الملك الإله واتهمت - ضمناً- صوت العدل ممثلا في صوت الطبيب

"سنوحي" بأنه قلب للحقائق وتجن أعمى وتأويلٌ خاطئٌ لممارسات الحاكم الإله أمفسيس تجاه الشعب، إذ إنّ أمفسيس هو الحاكم الإله الأرجح عقلاً المنزه عن الخطأ وهفوات الفهم القاصر لدى الرعية.

فعندما وجد الطبيب "سنوحي" "اخناتون" مُلقىً على الأرض عاجزاً قعيداً مضمَّخاً بالمأساة، قد أنزل به الفرعون أقصى درجات التعذيب بعدما سلبه أرضه وبيته وقطع يده ورجله من خلاف - أخذ أخناتون يشكو لسنوحي ما نزل به من فيوض المأساة، وأنّه لم يعد لديه من حلم في الحياة سوى الانتقام من الملك الفرعون الجائر.

وعلى الرغم من أن مأساة اخناتون كانت عصيةً على الوصف أدمت قلب الطبيب سنوحي، فآواه وعالجه وتكفل به، على الرغم من كلّ ذلك، فقد حدثت المفارقة الغريبة فصدق إخناتون المنكوب - مستجيباً لخداع البروباجندا - ما قاله الكهنة عن عدل الملك وتفانيه في خدمة الرعية إلى الحد الذي جعله يتهم نفسه بالإساءة في حق الملك كما أخذ يسلم بأنّ ما حدث له كان جزاءً عادلاً من قبل الملك، وأنه (أي اخناتون) يستحق ما حاق به من عقوبة.

يقول جودة متمثلاً دهشة الطبيب سنوحي واستغرابَه من ردة فعل الذات المنكوبة تجاه الظالم المستبد، بل متمثلاً مأساةَ الوعي الفاضح ببلاهة الرعية وغبائها وسلبيتها وضعف بصيرتها إلى الحد الذي جعلها تقبل ظلم الحاكم على أنّه عدلٌ قصرت عقولهم الضعيفة المتواضعة عن إدراك مراميه فظنّتهُ (مثلما ظنّ إخناتون) ظلماً:

منذ أن هاجرتُ ليلاً
منذ أن صرتُ غريباً
في بلاد
كلُّ من فيها غريبٌ
وأنا أحملُ

فوق الكفِّ قلبي
أعصر الشوق الذي فيه
إلى آخر قطرةْ
كلما أرخيتُ كفي عنهُ
يزدادُ حنيناً
وأنا..
أزدادُ حرقةْ!

كلَّ يوم
كان طيرُ الموت يبني عشهُ
من قش أيامي
ويقتات رجائي
لبعيد
لا يردُّ الشوق شوقاً
لمليك
لا يرى في ميلة الميزان ميلا
لا يرى في دمعة المظلوم نارا
وإباء الحرِّ أغلى
من دعاء مستكين
وابتهالاتِ السكارى!

تُرَسِّمُ الذاتُ الشاعرة – هنا في هذين المقطعين- مشهدها المأساوي الذي يتجلى في غربتها ويأسها من واقعٍ مأزومٍ سياسياً واجتماعياً وإعلامياً، كانت تعيشُ فيه تلك الذات فهجرته، بعدما أحست أنها تصفقَ بيد واحدة انتصاراً لأيادٍ أعماها الجهل عن معرفة حقها في الحرية، فصفقت لمن قيدها ولم تصفق مع من هَمَّ ليخلصها مما هي فيه من ظلمٍ وقهر.

وتبدأ عملية الترسيم بعد أن تُعيدَ الذاتُ نفسُها متلقيها إلى ذاكرة ومذكرات شخصية الطبيب "ستوحي" بأبعادها التاريخية والسياسية، بوصفها ضميراً يقظاً، موجوعاً، مُقترباً مُغترباً في واقع يضج بكل ألوان الظلم الاجتماعي والقهر السياسي الذي تُسوّغهُ البروباجندا الإعلامية المأجورة التي استعار لها النّصُ ضمنياً طائفة الكهنة وما كانوا يخطبون به في الشعب من خطب تمجد الذات الحاكمة وتنزهها عن الخطاء، وتُسوّغُ لها سلوكيات الاستبداد والقهر.

آه يا آمونُ
كم أوجعتنا!
إن يكنْ منكَ عقابٌ
أنت أدْرى
أين تنهار قوانا
قبل أن نسقطَ
خذْ عن ظهرنا
آخرَ قشة
لا تدعنا لسقوطٍ
أنتَ تدري
أننا لا نستحقه!
اسقنا كأساً من اليأسِ
ففي اليأس نعيمٌ
وخلاصٌ
لقلوب خالها حلمٌ كبيرٌ
وانكساراتٌ كبيرة!

بعد استمراء الناس للخديعة الموجهة من قِبل البروباجندا ممثلةً في خطاب النخبة المثقفة/ كهنة أمفسيس الذي نجح في أن يجعل اخناتون/

الشعب يتقبل الظلم الموجه له على أنه خيرٌ أراده الحاكم المنزه عن الخطأ لكن بصيرة الشعب أضعف من أن ترى أين يكون خيرها وصالحها فيما يرى الحاكم أينه يكون. وبعد إصْرارهم على تَبَنّي السلبية سلوكاً حياتياً لم يعد للذات المصلحة/ الشاعرة تجاه هذا المشهد الضارب بعمق في جذور المفارقة سوى الرحيل داخل الذات (الاغتراب) والرحيل عن الواقع (الغربة) وارتداء عباءة اليأس المطلق كونه احدى الراحتين. وذلك بعدما أصبحت الأيام كفناً، واجترار الذكريات لايزيد الماشيّ إلا يأساً والزرعَ إلا ذبولاً على الرغم من حضور أمون إله الخصوبة واستدعائه: وذلك لأن حضوره جاء وفق سياق يحمله معنى المفارقة خاصة وأن الدوال التي التفت حوله كلها دوال لليأس والاكتئاب وانقطاع الأمل في تبديل الواقع:

ها انا

يأساً..

اعيدُ العمرَ امونَ

اعيد الأمس في قلبي صلاةً

ليس منها مرتجى

احضر قبري في رمالٍ

لم تزل تذكر أصداء خطايا

أغزل الأيام ثوباً

ارتديها كفناً للروحِ

حتى الملتقى

فدوال اليأس حاضرة وبقوة كان أمون جاء في النّصِ ليزرع يأساً واكتئاباً وخيبة أمل: (**ليس منها مرتجى... احضر قبري.... أرتديها كفناً للروح**).

وهكذا يصرُّ النّصُ على أن يجعل من رموزه التاريخية مستودعاً للدلالة، بحيث لا ينفتح لدى التلقي إلا من خلال التمركز حول تلك الرموز أولا، ثمّ الانطلاق منها لمقاربة الدوال الفرعية؛ فكما حضر ستوحي دالاً مركزياً قابعاً على عتبة النّص معطياً التلقي مفتاح الولوج والمقاربة، وكما حضر **امفسيس وآمون** بوصفهما دالين مركزيين في تجويف النّص، يحضر "أنوبيس" إله التحنيط وحامي الموتى وفق الأساطير الفرعونية بوصفه دالاً مركزياً آخر يتوكأ عليه النّص ليهتك حالَ الذات الشاعرة وموقفها المتشبث بخيوط الأمل وإن كانت ضعيفة:

يا "أنوبيس" المجيدُ
أيها القادم حتماً
أبطئ الخطو لداري
فأنا بعدُ بعيدٌ
كل فجرٍ
أوقد المصباح في قلبي
وأمضي
راهباً
أسمع للكون صلاةً
صوت هاروتَ ينادي
وسواقي الحلمِ
تروي القلبَ
تروي الأرضَ
تروي
كيف أن الموت سرٌ للحياةْ
كيف تمسي
قبة الكون غطاءً

فوق تابوت الوجودْ
وأنا بعدُ بعيدٌ
عن دياري
عن حقول القمحِ
عن طين بلادي
أيها القادم حتماً

وعلى الرغم من حالة اليأس والهشاشة التي انتابت الذات الشاعرة في المقاطع التي سبقت هذا المقطع الأخير، إلا أنَّ تلك الذات تتلمس خيوط الأمل وإن كانت ضعيفة، تتشبث بها مخيرةً "أنوبيس" برفضها للموت الأبدي (والموت هنا محمول على معناه المجازي)، أيْ أنَّ الذات ترفض الاستسلام هنا تماماً وتأبى إلا أن تُحيكَ من خيوط الأمل الضعيفة حبالاً قوية تتعلق بها - وبقوة - علَّ المواجهة تنتهي لصالح الذات لا في صالح الواقع.

الضوءُ ومآلات الدلالة

في قصيدة "ولد الهدى" لأمير الشعراء

مفتتح:

تسعى هذه المقاربة إلى تتبع مسارات الضوء في قصيدة "ولد الهدى" لأمير الشعراء أحمد شوقي، وذلك بوصف تلك المسارات الدلالية متواليات، تتوالد عبر مجمل النّص مستجيبةً لتوجيهات العنوان بوصفه دالاً مركزياً رئيساً وعتبةً للدخول إلى عالم النور المحمدي، وهي في سعيها هذا تنطلق من مسلمة وفرضية رئيستين: **أمّا المُسَلَّمَةُ فهي أنّ ما تقولُهُ القصيدة في مدح سيد الخَلْق صلى الله عليه وسلم، إنما هو ثناءٌ على الممدوح بما فيه من صفات النور والخير والبهاء والسجايا المحمدية جميعها، وأمّا الفرضيةُ فهي أنّ دوالّ النور ودلالاتها الحسية تصب جميعها في الدلالة الأم لهذه القصيدة وهي دالة الهدى بما توحي بها من معاني الهداية والرشاد والفلاح والنجاة من ظلمات الكفر وغياهبه.**

كما أنّها - أي هذه المقاربة - تستضيءُ في سعيها لتعقب مسارات الضوء هذه بقبسات منهجية من السيميائية والتفكيكية والبنيوية والمنهج اللساني في تحليل الخطاب.

ونظراً لطول القصيدة ولاتفاق أبياتها غالباً في آليات ترسيم مسارات الدلالة أمام التلقي- ستختار المقاربة لتوضيح هدفها من التأويل والتلقي مجموعات منتخبة من الأبيات، للاستقاضة في مقاربتها، ثم ستكتفي من بقية أبيات القصيدة بالاستشهاد بالدوال المفردة، أو الوحدات القولية المركبة، بما يكمل عملية المقاربة هذه من دون الوقوع في براثن التكرار الممل الذي غالباً ما يضر بالمقاربات النقدية، عندما تقع في غوايات الكم من دون الاهتمام بالكيف.

تأتي المنظومة الدلالية للضوء في هذه القصيدة سلسلةً أو متواليةً من الصفات التي تتوالد من بعضها البعض، من دون انتهاء، كأنها متتابعةً حسابيةً أو هندسيةً يُمْسِكُ القارئُ بحدها الأول وهو الضوء، ولا يستطيع إدراك حدها الأخير، وإنّما يسبح في دلالاته. وهي متواليات ليست إلا لسيد الخلق صلى الله عليه وسلم. منظومةً مفتوحةَ النهايات يوجهها الدال المركزي الرئيس ممثلاً في عتبة النّص (العنوان) **ولد الهدى** الذي يشير للبعد الأسمى لغائية الضوء، أي يشير إلى الهداية ببعدها المعنوي الذي تجسده غائية رسالة النبي صلى الله عليه وسلم وهي الهداية والإرشاد والتبيين كما جاء في قوله جلّ وعلا: ﴿ **يَا أَهْلَ الْكِتَابِ قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ كَثِيرًا مِمَّا كُنْتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ** ﴾ (المائدة ١٥)، وفي قوله جلّ في علاه: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا** ﴾ (الأحزاب ٤٥، ٤٦).

هكذا يشكل عنوان هذه القصيدة مركزاً للدلالة، وعتبةً للدخول إلى عالم النّص. فالعنوان لدى شاعر بحجم أحمد شوقي لا يجيء اعتباطياً، ولا يَهَبُ نفسه للنّص مجاناً، وإنما يجيءُ علامةً لغويةً ترابطُ عند مدخل القصيدة، فتصبحُ جوازَ مرورٍ نحو أفق التلقي ومآلات الدلالة، بل تصبحُ - أيضاً - الوسيطَ الفاعل بين النّص والتداول (أقصد بالتداول هنا التلقي في صياغاته المتنوعة المتعاقبة على النّص الشعري الواحد). هذا هو العنوان الشعري في النصوص الحديثة، وهذه بعض سماته الوظيفية في عمليتي الإنتاج والتلقي. وقد تشكل عناوين القصائد التي يتألف منها ديوان شعري ما دوالاً صغرى فرعية في دالة رئيسة هي دالة العنوان الرئيس لذلك الديوان.

وقد يحيل العنوان الرئيس إلى عنوانٍ موازٍ في مخيلة التلقي، مما يحدو بتلك المخيلة إلى التعاطي مع منظومة دلالية موازية تتقاطع

بدرجات متفاوتة مع مثيلتها التي ينتجها العنوان الرئيس بدرجات مختلفة تختلف باختلاف التداول[1].

كما أن" العنوان في القصيدة – أية قصيدة – هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنّما العنوان هو الذي يتولد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده آخر الحركات، وهو بذلك عملٌ عقلي."[2]. وهذا ما يجعلنا نقول إن العنوان هو ابن النّص، فيه من صفاته بالنسب والوراثة ما يجعلُهُ مفتاحاً للدخول إلى عالم أبيه، فتسهل عملية التأويل والكشف عن / في ذلك العالم.

فـ"إذا كان العنوان- فيما مضى – لا يشكل هماً شعرياً جمالياً للنّاصِّ الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيء من هذا بالضرورة، فإنّه اليومَ أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النّصّ وهيأته ونظامه. لذا توسّعَ الاهتمام بدراسة العنوان والكشف عن جماليته وفلسفة بنائه، وأسهمت الدراسات المتخذَةُ من بنية العنوان أساساً لها في توجيه الاهتمام البنائي نحو مركز باث وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النّصِّ الأدبي، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائي- بالمعنى الشكلاني الصرف – بل أخذ يستنطق البعدَ السيميائيَ في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس، وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات"[3].

إنّ عنوان القصيدة – هنا – جاء وفق استجابة النّص لغواية التناص مع القرآن الكريم بوصفه المرجعية الأهم للصورة الشعرية عند شوقي في هذه القصيدة، وفي غيرها من قصائده الدينية. وما يؤكد عمق تلك الاستجابة ليس فقط البدء بجملة "**ولد الهدى**" مفتتحاً للنّص، بل البدء بها أيضاً مفتتحاً للبيت الأول. كأنّ النّص يريد تبئير كلّ الغايات الدلالية

لدوال الضوء، وكذا الغايات الدلالية لصفات الممدوح صلى الله عليه وسلم عند الدال المركزي "**الهدى**" بما يشي به هذا الدال من دلالات الهداية **والنور** والخير والبيان والرشاد.

وإن كان النّص قد بدأ بدوالٍ فرعية قد تنمّ عن مقاصد الضوء المادية والبصرية، أي الهداية بمعناها المادي البصري المتمثل في رؤية الأشياء الحسية كما في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة، فإن ذلك لا يعدو سوى أن يكون استهلالاً لحضور "**الهدى**" و"**النور**" وما يدور في فلكهما من دوال في بُعدهما المعنوي/الإيماني فيما بعد، بل حضورهما متبادَليٌّ المعنى؛ إذ **النور** يعني **الهدى**، **والهدى** يعني **النور** كما في تفسير ابن كثير وغيره، الأمر الذي يدل على اتساع النافذة التي يفتحها شوقي على التراث الإسلامي والثقافة الإسلامية؛ فابن كثير مثلاً على سبيل المثال يقول في تفسير "**الهدى**" في قوله جلّ وعلا: ﴿ **أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون** ﴾ (البقرة ٥)، "يقول الله تعالى **أولئك** أي المتصفون بما تقدم من الإيمان بالغيب، وإقام الصلاة والإنفاق من الذي رزقهم الله، والإيمان بما أنزل الله إلى الرسول، ومَنْ قبله من الرسل والإيقان بالدار الآخرة، وهو مستلزم الاستعداد لها من الأعمال الصالحة وترك المحرمات على **هدى** أي على نور وبيان وبصيرة من الله تعالى، وأولئك هم المفلحون، أي في الدنيا والآخرة. وقال محمد بن إسحاق عن محمد بن أبي محمد عن عكرمة أو سعيد بن جبير عن ابن عباس، أولئك على **هدى** من ربهم، أي على نور من ربهم واستقامة على ما جاءهم به، وأولئك هم المفلحون، أي الذين أدركوا ما طلبوا ونجوا من شر ما منه هربوا. وقال ابن جرير وأما معنى قوله تعالى أولئك على **هدى** من ربهم، فإن معنى ذلك فإنهم على نور من ربهم وبرهان واستقامة وسداد بتسديده إياهم وتوفيقه لهم"[5].

وبذلك يكون تفصيل الأبيات الأربعة الأولى دلالياً - وفق ما طرحناه منذُ قليل- كما يلي:

وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضياءُ	وفمُ الزمانِ تبسُّمٌ وثناءُ
الروحُ والملأُ الملائكُ حولَهُ	للدينِ والدنيا بهِ بُشراءُ
والعرشُ يزهو والحظيرةُ تزدهي	والمنتهى والسدرةُ العصماءُ
وحديقةُ الفرقانِ ضاحكةُ الرُّبا	بالترجمانِ شذيَّةٌ غنّاءُ

فـ **الهدى** الذي سيُحمَل في بقية القصيدة على دلالته المعنوية الإيمانية، قد استحضر معه الشاعر في مستهل القصيدة دوالاً فرعيةً تشي بالغاية المادية المحسوسة لمعنى **الهدى** وهذه الدوال هي (**ضياء- تبسم - ثناء - بشراء- يزهو - تزدهي - ضاحكة- غنّاء**).

ولكي ينتقل النَّصُّ من الدلالات الحسية **للهدى**- التي هي في الأساس نتيجةٌ للحضور الحسي للضوء ودلالته - إلى الدلالة المعنوية، فإنّه (أي النّص) يتوخّى من أجل ذلك بناء إستراتيجيته الخاصة مرتكزاً على آليات بعينها تتجلى أمام المتلقي عبر مقاربة النّص. ففي قوله:

وَبدا مُحَيّاكَ الذي قسَماتُهُ	حقٌّ وغُرّتُهُ هدىً وحياءُ
وعليهِ من نورِ النبوّةِ رونقٌ	ومن الخليلِ وهديِهِ سيماءُ
أثنى المسيحُ عليه خلفَ سمائهِ	وتهلّلت واهتزّتِ العذراءُ
يومٌ يتيهُ على الزمانِ صباحُهُ	ومساؤُهُ بمحمّدٍ وضّاءُ

يصبح المجاز آلية ضمنَ تلك الآليات المتوخاة في الانتقال من حسّيّة **الهدى** وماديّته، إلى عقلنته ومعنويته من خلال تبني آلية للمجاز تقوم على:

١- تحويل الوحدات المادية إلى وحدات معنوية أو العكس كما في البيتين الأول والثاني والرابع.

٢- أو بترسيم مشهد قوامُهُ الفرح والبهجة والثناء عبر دوال فرعية لا تحدث إلا في فضاءات من **النور**، والضوء المبتهج (إلا إنّ البشر جميعهم مهما اختلفت ثقافتهم وطقوسهم في الفرح، فإنهم يتخذون من **النور** والأنوار قاسماً مشتركاً ضمن مراسم الأفراح الجماعية بمختلف حجمها . بل إن من مراسم الاحتفال في كثير من الحفلات الحديثة التلاعب بتشكيلة الضوء ودرجات وقوى الإضاءات، بل وتلوين الضوء أحياناً من خلال تلوين السطح الزجاجي الخارجي للمصابيح المنبعث منها الضوء بألوان مختلفة وبدرجات مختلفة).

هذا وتتم عملية الانتقال عبر جسور شعرية تسمى بالكلمات الاختراع في النّص الشعري، إذ إن الشاعر كما يقول جان كوين" ليس مبدع أفكار، وإنّما هو مبدع كلمات، وكلّ عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"[١٣]. فالكلمات الاختراع يتحكم وجودها - داخل النّص الشعري - في شكل الصورة الشعرية وقوتها وقدرتها على تحقيق عنصر الدهشة في عملية التلقي. والكلمات الاختراع، أو الكلمات الجسور من حيث الوظيفة - هنا في هذه القصيدة - نوعان:

الأول، ويربط بين دوال القول الشعري داخل بنية النّص القولية ذاتها.

والثاني، ويربط بين الدال الشعري وبين مآلات الصورة الشعرية في ذهن التلقي.

فبخصوص البيتين الأول والثاني يمكن ترسيم عملية التحويل في شكلين متعاكسين يتقطعان عند الغرض الدلالي نفسه أي **الهدى** بدلالته المعنوية التي تلتقي عند معاني مثل: الهداية.. الإيمان.. الحق.. اليقين.. البصيرة.. إلخ.

ففي البيت الأول تترسم عملية تكوين الدلالة المتوخاة في شكل متوالية من الكلمات تسير في اتجاه مقابل لمتوالية البيت الثاني، لتتقاطعَ المتواليتان عند **الهدى** بدلالته المتوخاة من النّص كما يلي:

البيت الأول:

وَبدا مُحَيّاكَ الذي قسَماتُهُ حَقٌ وَغُرّتُهُ هُدىً وَحَياءُ

أمّا البيت الثاني:

وَعَلَيهِ مِن نورِ النُبُوَّةِ رَونَقٌ وَمِنَ الخَليلِ وَهَديِهِ سيماءُ

فستعيد - قبلاً - كتابته جملة لغوية وحسب، بعيداً عن الموسيقى والوزن، وفق ما يقتضيه السياق النحوي من التقديم والتأخير، ثمّ تقدير المحذوف من الشطر الثاني ولتكن جملة (عليه) فيُصبحُ البيتُ هكذا:

وَسيماءُ (عليه) مِنَ الخَليلِ، ورَونَقٌ عَلَيهِ مِن نورِ النُبُوَّةِ، وَهَديِهِ (الهاء تعود على الخليل).

وبتالي فكتابة المتواليتين الدلاليتين لهذين البيتين يكون بالتماكس الذي يجعلهما يلتقيان عند بؤرة دلالية مشتركة هي **الهدى** بدلالته المعنوية:

متوالية البيت الأول:

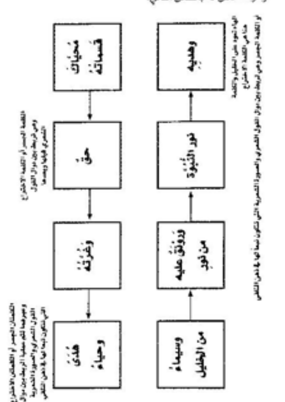
﴿ مُحَيّاكَ قَسَماتُهُ، حَقٌ (الكلمة الجسر، أو الكلمة الاختراع) وهي هنا تربط بين دوال القول الشعري: قبلها وبعدها، **وَغُرّتُهُ، هُدىً وحياء (الكلمتان الجسر، أو الكلمتان الاختراع) وعبرهما تتم عملية الربط بين دوال القول الشعري والصورة الشعرية التي تتكون تبعاً لها في ذهن التلقي﴾.**

متوالية البيت الثاني: ﴿وَسيماءُ مِنَ الخَليلِ، وَرَونَقٌ عَلَيهِ مِن نورِ، نورِ النُبُوَّةِ، وهديه (الهاء تعود على الخليل) (الكلمة الجسر، أو الكلمة الاختراع هي هديه) وهي تربط هنا بين دوال القول الشعري والصورة الشعرية التي تتكون تبعاً لها في ذهن التلقي)﴾.

وهكذا يحدث التماكس في قراءة البيتين لتلتقي القراءتان عند الهدى بدلالته المعنوية الإيمانية، إذ إن الكلمة الأولى في البيت الأول - هنا -

هي الحد الأول في متوالية الدلالة لهذا البيت، بينما الكلمة الأخيرة في البيت الثاني هي الحد الأول في متواليته.

وهو ما نمثل له بالشكل التالي:



وهكذا تتجلّى عبقرية النّصّ فيما مضى من أبيات- وفيما هو قادمٌ أيضاً - في التعاطي مع مفردات الضوء وتوظيفها ضمن سياقات غاية في الإبداع. غير أنّ تلك العبقرية لا تقف عندَ تحريك دلالة الضوء من الحسي إلى المعنوي وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تأكيد عالمية الضوء، ومن ثمّ عالمية **الهُدى** والهديّ المحمدي، وذلك عبر إستراتيجيتين اثنتين:

أولاهما: إستراتيجية التناص، وتتبنى تلك الآلية - غالباً - على عدة آليات تستلهم النّصّ القرآني بوصفه المرجعيةَ العليا لتلك الآليات في هذه القصيدة، بل لآليات التّناصّ في مدائحيات شوقي جميعها؛

و **ثانيتهما: إستراتيجيةُ بناءِ الوحداتِ القولية**؛

وتتنوع تلك الوحدات بين الوحدات القصيرة والمتوسطة والطويلة، بيدَ أن النّصّ - هنا - يتأسسُ أكثر ما يتأسس على الوحدات القولية المطولة؛

و يمكن استجلاء مسارات هاتين الآليتين من خلال التفصيل التالي:

أولاً: إستراتيجية التناص؛

نصوغ هذين المعطيين النقديين:

١- إن الإبداع كيمياء تعمل على دمج معارف الذات المبدعة وخبراتها برؤية الذات نفسها، ثمّ إعادة استثمار كل ذلك في حدث لغوي هو النّص.

٢- إن التناص في الكثير من المذاهب النقدية ليس إلا تلك التعالقات التي تحدث بين الذات المبدعة والعالم من حولها.

وبناءً على هذين المعطيين فإنّ:

- "أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النّص من قبل المتلقي أيضاً"[١].

- لا يوجد نص شعري أو نص إبداعي إلا وكان التناص عاملاً فيه ما شاءت اللحظة الإبداعية أن يعمل. فالتناص أمرٌ جوهريٌ وأساسٌ لا بد منه في البناء الإبداعي، إذ إنَّه لا يوجد قولٌ يمكن النظرُ إليه بوصفه قولاً أول إلا قول الحق جلَّ وعلا. ولا يوجد كلامٌ يمكن وصفه بالكلام الأول إلا كلام الله عزَّ وجل. وما عدا ذلك من كلام فهو قولٌ / كلامٌ ثانٍ أو ثالث.... إلخ.

- إنَّ ما يُمَيِّزُ نصاً إبداعياً عن غيره في مسألة التناص هذه إنَّما يكون في الآليات التي يتوخاها النَّصُ في بناء تناصه.

وعليه فإنَّه يمكن استجلاء ملامح إستراتيجية التناص في هذه القصيدة عبر رصد آليتي التمطيط والإيجاز كما يلي:

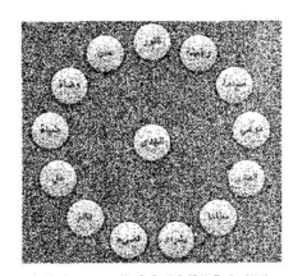
أولاً: آليات التمطيط، ومنها:

أ - **الاستعارة:** وقد سبق الإشارة إليها في الحديث عن المجاز بوصفه آليةً يتبناها النَّصُ في إنتاج صوره والانتقال من الحسِّي إلى المعنوي.

ب- الباكرام (أو الكلمة المحور أو الكلمة المركز):

وهي - هنا - في القصيدة كلمة **الهدى** بدلالاتها المعنوية التي توحي **بالنور** والهداية والرشاد كما سبق أن ذكرنا. ثمَّ بالتنويع على تلك المفردة بمفردات تشكل كلمات محور فرعية بالنسبة للقصيدة، لكنها كلمات محور أساس في البيت الشعري. وتصب تلك الكلمات جميعها دلالياً في معنى **النور والهدى** والإشراق والوضوح والتجلي.... إلخ.

وهذا ما يمكن التمثيل له جزئياً (إذ إن ما اخترناه من مفردات تتعالق دلالياً مع الهدى هو على سبيل المثال والتوضيح، وليس على سبيل الحصر) بالدائرة التالية التي مركزها **الهدى** ومحيطها كلمات تتعالق معها دلالياً بما يجعل الدوال تستفيد من بعضها البعض:



وهنا نلاحظ في الشكل كيف يتجاور الحسي من مفردات الضوء مع المعنوي منها من أجل تحقيق حضور الضوء بدلالته المعنوية التي تتجه نحو مركز الدائرة وهو الهدى بمعانيه الإيمانية المتمثلة في الإيمان والرشاد والهداية... إلخ كما ذكرنا من قبل.

ج - آلية الشرح: وهي الآلية الثالثة ضمن آليات التناص؛ حيث بدأ الشاعر بقول مُرَكّزٍ في بيت القصيدة الأول:

وُلِدَ الهُدى فالكائِناتُ ضِياءُ   وَفَـمُ الزَّمـانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ

ثم توالتْ بقيةُ أبيات القصيدة لتشرح لماذا كان مولده صلى الله عليه وسلم مولداً **للهدى**، ولماذا في ميلاده نورٌ ورشاد وإرشاد للخلق، فتؤكد عبر تعليلٍ مفاده أن مولده كان كذلك؛ لأنه صلى الله عليه وسلم جاء بخير الكلم وخير الهدي، جاء بخطابٍ أبلغ واضح وضوحَ الشمس في رابعة

النهار، نزل عليه وحياً من السماء، فأشرقت الأرض بنوره. وقد اختار النَّصُّ لهذا الغرض التفسيري التوضيحي دوالاً غاية في العبقرية تتراوح بين الدوال المفردة والأخرى المركبة، وهي على سبيل المثال لا الحصر:

١- الدوال المفردة:

الوَحيُ - اللوحُ - القَلَمُ - الهُدى - حَقٌ - هُدىً - وَضَاءٌ - الحَقُ - صَبَاحَةُ - الهادي.

٢- الدوال المركبة:

- **مِن مُرسَلين**
- **بِكَ بَشَرَ اللهُ السَماءَ**
- **نورِ النُبُوَّةِ**
- **جبريلُ رَوَّاحٌ بها غَدَّاءٌ**
- **دينًا تُضيءُ بنوره الآناءُ**
- **نُسِخَت بِهِ التَوراةُ وَهيَ وَضيئَةٌ**
- **في كُلِّ مِنطَقَةٍ حَواشي نورُها**
- **وَأَنتَ النُقطَةُ الزَهراءُ.**
- **أَنتَ الجَمالُ بِها وَأَنتَ المُجتَلى.**
- **وَالكَفُّ وَالمِرآةُ وَالحَسناءُ.**
- **أَنتَ اليَدُ البَيضاءُ**
- **نورٌ وَرَيحانِيَّةٌ وَبَهاءُ**
- **وَالحُسنُ مِن كَرَمِ الوُجوهِ وَخَيرُهُ**
- **أَمّا الجَمالُ فَأَنتَ شَمسُ سَمائِهِ**

د: التكرار: وقد حضر في القصيدة من خلال:

أ- التشاكل الصوتي ومثاله:

١- وضيئةٌ- ضياء حرف الـ(ض).

٢- اللوح - اللوح اتفاق جميع الحروف.

٣- فَأَنتَ شَمسُ سَمائِهِ حرف الـ(س)

ب - التشاكل الكَلِمي: ومثاله:

١- الملأ الملائك جناس ناقص

٢- حنائف - حنفاء جناس ناقص

٣- ضياءً- ثناء تشاكل صوتي - دلالي أيضاً

ج - البلاغي المضموني: ومثاله:

١- الكائنات ضياء

٢- فم الزمان تبسمٌ وثناءُ

فقد وردت الاستعارة في شكل جملة اسمية تأكيداً لكون الضوء ليس فعلاً يحكمه الزمن، وإنما هو صفة الموصوف الملاصقة له، الدائمة ديمومة الموصوف.

د: التشاكل النحوي ومثاله:

- أثنى المَسيحُ - وَتَهَلَّلَتْ - وَاهتَزَّتِ العَذراءُ

- تُضيءُ بِنورِهِ الأنَاءُ - مَشَتِ الحَضارَةُ في سَناها وَاهتَدى

تكرار الجمل الفعلية.

ثانياً: آليات الإيجاز: وينتهج فيها النَّص نهج الإحالات القرآنية: منذ افتتاح النَّص وحتى نهايته بجانب الإحالات على ما جاء في سنة النبي صلى الله عليه وسلم أحياناً، والإحالات على المثل أيضاً في أحيان أخرى، وسنكتفي هنا بذكر بعضٍ من هذه الإحالات على سبيل المثال لا الحصر كما يتضح من الأبيات التالية المنتخبة من القصيدة، ففي البيت:

وَالوَحيُ يَقطُرُ سَلسَلًا مِن سَلسَلٍ وَاللَوحُ وَالقَلَمُ البَديعُ رُواءُ

يُبرزُ الشاعرُ:

١- كيف أنَّ القرآنَ جاء متتابعاً على فترات وليس جملةً واحدة، ليربط بين نصوصه وبين حياة النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه، وقد اختار الشاعر لذلك الوصف قوله (يَقطُرُ). مُتناصاً مع قوله

سبحانه وتعالى: ﴿ وَقُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنْزِيلاً ﴾ (الإسراء ١٠٦). ففي قوله عزّ وجلّ "فرقناه" وجوه: فقد قرأ جمهور الناس (فرقناه) بتخفيف الراء، ومعناه بيناه وأوضحناه، وفرقنا فيه بين الحق والباطل، قاله الحسن، وقال ابن عباس: فصلناه، وقرأ ابن عباس وعلي وابن مسعود وأبي بن كعب وقتادة وأبو رجاء والشعبي (فرقناه) بالتشديد، أي أنزلناه شيئاً بعد شيء لا جملة واحدة[٣]. وعليه فإنه يمكن القول بأن الشاعر قد تناصّ مع الآية من هذا الوجه الأخير من القراءة فجاء بقوله: "يقطر" لما في التقطير من التتابع والتعاقب الزمني بين أجزاء المُقطّر.

٢ - كيف أنّ النّصّ القرآني جاء ميسراً عذباً سهلاً مطواعاً في الفهم، مطواعاً في القراءة، تتحقق معانيه في القلب من دون عناء، وينطلق اللسان به من دون لعثمة. وقد اختار الشاعر لذلك الوصف قوله (سَلِسلًا من سَلسَل). فكما جاء في لسان العرب - السَّلْسَلُ والسَّلْسالُ والسُّلاسِلُ: الماء العَذْب السَّلِس السَّهْل في الحلْق، وقيل: هو البارد أيضاً، وماء سَلْسَلٌ وسَلْسالٌ: سَهْلٌ الدخول في الحلق لعذوبته وصفائه...[٤]. لذا ففي قول الشاعر ما فيه من التدليل على يسر القرآن وسهولته فهماً وتلاوةً وذكراً، بما يؤكد عملية تناصّ القول الشعري هنا مع قوله سبحانه وتعالى: ﴿ وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ ﴾ (القمر ١٧).

وفي البيتين:

نَبِيٌّ النَّبِيِّينَ الَّذي لا يَلْتَقِي	إِنَّـا الحَنَـائِفُ فِيـهِ وَالحُنَفَـاءُ
بِكَ يا ابنَ عَبدِ اللهِ قامَت سَمحَةٌ	بِالحَقِّ مِن مَلَلِ الهُدى غَرّاءُ

يحدث التناص مع عدد كبير من آيات الذكر الحكيم نذكر منها:

قوله عزّ وجل: ﴿ وَقَالُوا كُونُوا هُوداً أَو نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾.. (البقرة ١٣٥).

وقوله: ﴿ وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِّمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا ﴾ (النساء ١٢٥).

وقوله: ﴿ قُلْ إِنَّنِي هَدَانِي رَبِّي إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ دِينًا قِيَمًا مِّلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾.. (الأنعام ١٦١).

كما يتناص مع قوله صلى الله عليه وسلم: "بعثت بالحنيفية السمحة".

هذا وتأتي كل تلك الإحالات، وما بعدها من إحالات داخل النّص مستجيبةً للإحالة الأم التي تؤكد عالمية هدي النبي صلى الله عليه وسلم، و- من قبل عالمية - رسالته، بل إن هذه الإحالات المتوالية، يمكن النظر إليها بوصفها توضيحاً وتفسيراً لحاجة العالم لاتباع هذه الرسالة انطلاقاً مما تفرضه حاجةُ البشر جميعهم لها، وقد تجلّى القول بضرورة عالمية رسالته صلى الله عليه وسلم في البيت:

الروحُ وَالْمَلأُ الْمَلائِكُ حَوْلَهُ ... لِلدِّينِ وَالدُّنيا بِهِ بُشَرَاءُ

والذي يتناصُ فيه الشاعر مع قوله تبارك وتعالى: ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ (الأنبياء ١٠٧).

وغير ذلك الكثير من أشكال التناص المنتشرة عبر ربوع القصيدة منها ما يستحضر الدار الآخرةَ بوصفها مستودعَ ذخائر العبد من الصالحات مثل قول الشاعر: (وَالصالحاتُ ذَخائِرٌ وَجَزاءُ) الذي يحيل فيه القول الشعري إلى قوله عزّ وجلّ ﴿ المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا ﴾ (الكهف ٤٦)، ومنها ما تمتدُّ غوايةُ التناصُ فيه من التناصّ مع القرآن إلى التناص مع المثل والحكمة والتاريخ والسرد ففي قول الشاعر:

أَبَوا الخُروجَ إِلَيكَ مِن أَوهامِهِمْ ... وَالنّاسُ في أَوهامِهِمْ سُجَناءُ

خُلِقَت لِبَيتِكَ وَهوَ مَخلوقٌ لَها ... إِنَّ العَظائِمَ كُفؤُها العُظَماءُ

يتناص مع الحكمة والمثل، وفي تاريخ الشعوب - على مختلف ثقافاتها ولغاتها - من الحكم والأمثال ما يؤكد حضور بعض هذه الأمثال لدى اللحظة الإبداعية لحظة كتابة هذين البيتين، وتحديداً لحظة كتابة شطريهما الأخيرين: (وَالنـاسُ في أوهـامِهِمْ سُجَنَاءُ) و(إنَّ العَظـائِمَ كُفؤُها العُظَمَاءُ) اللذين يشيان بحضور الحكمة والمثل باعثين عليهما، وماثلين فيهما، ولن نذكر هنا مثلاً بعينه، ولا حكمةً بعينها، بل سنترك الأمر للقارئ على اختلاف مشاربه الثقافية لاستجلاء ما شاء له أن يستجليَ من الحكم والأمثال المحتملة وراء هذين القولين الشعريين.

أمّا في البيت:

بُنِيَت عَلى التَوحيدِ وَهيَ حَقيقَةٌ ... نـادَى بِها سُقراطُ وَالقُدَماءُ

نجد الإحالة إلى التاريخ، بما يؤكد أن التوحيد فطرةٌ موجودةٌ في الإنسان منذ خلق الكون، وبأن ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم هو دين الفطرة السليمة الذي تتوسمه النفس السوية وترغب فيه نوازع الاعتدال والسكينة داخل هذه النفس، فالتوحيد دعوةٌ قال بها الفلاسفة الأقدمون ومنهم سقراط من قبل استجابةً لنداء الفطرة السليمة، وهو دعوة قال بها المنصفون من أرباب العروش والسلطة ومنهم إخناتون، عندما أنصتوا لصوت الفطرة الإنسانية السوية بداخلهم. وعلى الرغم من كون هذا البيت علامةً على التناص مع السرد والتاريخ؛ فإنّه- أيضاً - علامةٌ على التناص مع القرآن، ومع السنّة، إذا ما تجاوزنا بنيته السطحية إلى بنيته العميقة وما تحمله من دلالات؛ ففي القرآن يُخبرنا الله بفطرية هذا الدين فيقول: ﴿ **فأقم وجهك للدين حنيفاً فطرت الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدينُ القيّمُ ولكنّ أكثر الناس لا يعلمون** ﴾ (الروم ٣٠). وفي السنّة يخبرنا المعصوم صلى الله عليه وسلم كما جاء في كتب الأحاديث ومنها صحيح البخاري:

"**كل مولود يولد على الفطرة (أي على الإسلام) فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه**"[٩].

ومن الأبيات التي يُحيلُ التناص فيها إلى السنّة صراحةً مثلما يحيل إلى ما سبق من إحالات قول الشاعر:

جَرَتِ الفَصاحَةُ مِن يَنابيعِ النُهى ... مِـن دَوحِـهِ وَتَفَجَّـرَ الإِنشـاءُ

ففيه حضور الوعي بحديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي رواه أبو هريرة والذي ورد في صحيح مسلم بشرح النووي: "**فُضِّلْتُ على الأنبياء بستٍ: أعطيت جوامعَ الكلم، ونصرت بالرعب، وأحلت لي الغنائم، وجعلتْ لي الأرضُ طهورا ومسجدا، وأرسلت إلى الخلق كافةً، وختم بي النبيون**".

وكثيرةٌ هي الأبيات التي يحيلك فيها القول الشعري إلى التاريخ والسرد وما ذكرناه منها ليس إلا مثالاً، لا حصراً كما سبق وأن ذكرنا.

ثانياً - إستراتيجية بناء الوحدات القولية:

لن نسترسل هنا في هذه النقطة في التمثيل لها من القصيدة، وذلك لكون الدراسة قد أشارت من قبل لمختلف أنواع الجمل النّصية عند الحديث عن آليات التناصّ، ولكن يمكن اختصار القول في أن النّصَّ يمزج في ترسيم دوال الضوء والهدى بين الوحدات القصيرة والمتوسطة والطويلة، وإن بدا معتمداً على الوحدات المطولة أكثر من غيرها وذلك بالتنويع في بنية الجمل بين الفعلية والاسمية؛ وفيما يلي نماذج من القصيدة تثبت ذلك التنوع:

١- **التنويع في الأغراض الأسلوبية:** مثل التنويع بين الخبر والإنشاء كما في قوله:

يا خَيرَ مَن جاءَ الوُجودَ تَحِيَّةٌ ... مِن مُرسَلينَ إِلى الهُدى بِكَ جاؤوا

خَيرُ الأُبُوَّةِ حازَهُمْ لَكَ آدَمٌ ... دونَ الأَنامِ وَأَحرَزَتْ حَوّاءُ

فالإنشاء في البيت الأول يتجه بالنداء إلى صفة الممدوح صلى الله عليه وسلم، وكيف هو خير الدالّين على الله الداعين إليه، والإخبار في البيت الثاني يجيء بالخبرية نفسها تأكيداً لمضمون البيت الأول الذي تَضَمَّنَ دالّ "الهدى" تأكيداً لخبرية هديه صلى الله عليه وسلم واستكمالاً للدلالات المعنوية للضوء.

٢- التنويع في شكل وبنية الجمل بين المنفية والمثبتة والتقريرية والوصفية.. كما في الأمثلة التالية:

أ - الجملة المثبتة الوصفية:

نُظِمَت أسامي الرّسلِ فَهيَ صَحيفَةٌ	في اللوحِ وَاسمُ مُحَمَّدٍ طُغَراءُ
اسمُ الجَلالَةِ في بَديعِ حُروفِهِ	أَلِفٌ هُنالِكَ وَاسمُ طَهَ الباءُ

فالجملةُ الشعريةُ - هنا - في البيت الأول جملةٌ مثبتةٌ وصفيةٌ ترسم مكانة هدي النبي صلى الله عليه وسلم بين سائر هدي الأنبياء، وكيف هو صلى الله عليه وسلم علامة كبرى في صحيفة الأنبياء وخطاً بارزٌ يتيه على ما سواه من الخطوط في صحيفة الأنبياء. وقد اختار الشاعر دالاً على ذلك غاية في العبقرية ممثلاً في "طُغَراءُ" التي تحيلُ المتلقي مباشرةً إلى البهاء والجمال الكائنين في هذا النوع من التشكيل الخطي العربي المعروف لدى التشكيليين والخطاطين، ومن ثمّ تحيلُ إلى بهاء النبي وجماله وإشراقه ونور هديه صلى الله عليه وسلم.

والجملةُ في البيت الثاني هي تماماً مثلما في البيت الأول مثبتة وصفية تحيلكَ إلى أسباب النور والبهاء الكامن في اللوحة الأولى / التي رسمها ذلك البيت أي أنها تحيلكَ إلى الرافد الأول لهذا النور المحمدي وهو نور الله جلّ وعلا، وقد رسم النّصُّ ملامح هذه العلاقة الوطيدة بين طرفيها بوصفها علاقة سببية (يتجلى ذلك في دلالة القول، ليس في مبناه)، من خلال استعارته لعلاقة القرب والحميمية القائمة بين حرفي الألف والباء.

ب - تنويعُ الجملة داخلَ البيت الواحد: بين شرطية حالية تجيءُ صدراً للبيت، وأُخرى تقريرية خبرية يبنيها النَّصُّ في إطارِ الحكمةِ والمثل وتجيءُ عجزاً له: لتوكيد ما أشارت إليه تلكَ الجملُ من صفاتِ النُّبوَّةِ والأخلاق التي من شأنِها تقرير معنوية الضوء وإحالة دلالته الحسية إلى الدلالة المعنوية التي تنتهي عندَ الهُدَى بأبعادِه المعنوية كما ذهبت هذه المقاربة منذُ بدايتها ومن أمثلتِها ما يلي:

وَإِذا رَحِـمتَ فَـأَنتَ أُمٌّ أَو أَبٌ ... هَذانِ في الدُنيا هُما الرُحَماءُ

وَإِذا رَضيتَ فَذاكَ في مَرضاتِهِ ... وَرِضا الكَثيرِ تَحَلُّمٌ وَرِياءُ

ج - التنويع بين الجمل المثبتة والمنفية:

ويهدف ذلك التنويع إلى تأكيد ما يستهل به الوصف بتعاقب المثبت والمنفي كما في البيت:

الحَقُّ عالي الرُكنِ فيهِ مُظَفَّرٌ ... في المُلكِ لا يَعلو عَلَيهِ لِواءُ

فالإقرار بالعلو للحق في صدر البيت ونفيه عمن سواه في عجزه. أو الإقرار بصفة العفو وما يجملها من حكمته صلى الله عليه وسلم، ونفي ما قد يشوب العفوَ من الضعف وسوء تقدير الآخر لهذا العفو كما في البيت:

وَإِذا عَفَوتَ فَقادِراً وَمُقَدَّراً ... لا يَستَهينُ بِعَفوِكَ الجُهَلاءُ

وبالإقرار بالصفة ودوافعها الإيمانية النبيلة في الصدر، ونفي الدوافع السلبية عنها في العجز كما البيت:

وَإِذا غَضِبتَ فَإِنَّما هِيَ غَضبَةٌ ... في الحَقِّ لا ضِغنٌ وَلا بَغضاءُ

وهكذا تأتي قصيدة ولد الهدى في مجملها تنويعاً في البُنى وطرائقَ التصوير بغية تحقيق والانزياح بدلالات الضوء من حيزها المادي إلى حيزها المعنوي الممثل في دوال الهدى ببعدها المعنوي الممثل في الهداية والرشاد والإيمان...... إلخ.

الهوامش والإحالات:

(١) ياسر عثمان: العنونة الشعرية والانزياح الدلالي صحيفة الوقت البحرينية ٢٩ يناير ٢٠٠٧م.

(٢) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي السعودية، جدة ١٩٨٥ م ص ٢٦١ .

(٣) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنّصْ الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ٢٠٠٨م ص ١١٣، ١١٤ .

(٤) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت لبنان، ط١ ٢٠٠٠م ص ٨٧.

(٥) جان كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د . أحمد درويش، مكتبة القاهرة١٩٨٥ ص٥٥ .

(٦) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب ط٢ ١٩٨٦ ص١٣٣ .

(٧) انظر في ذلك عدداً من أقوال المفسرين في الرابط المباشر:

http://www. listenarabic. com/ar/tafseer-quran17-106. html

(٨): انظر الباحث العربي، الرابط المباشر:

http://www. baheth. info/all. jsp?term

(٩) صحيح البخاري، الجزء الأول، ص٤٦٥ .

الحداثة الشعرية عند عبد المعطي حجازي:

مقاربة في الرؤية والتلقي

مفتتح:

تسعى هذه الورقة إلى مقاربة ملامح التجديد في فعل التلقي عند الشاعر والناقد العربي الكبير أحمد عبد المعطي حجازي، منوهةً إلى التعالق بينه شاعراً وبينهُ ناقداً، بما يكشف في مقصدها عن ناقد مبدعٍ متمرس، يحاول دوماً أن يجدد الماءَ النقدي العربيّ، مثلما كانَ واحداً من جيل الرواد العرب الذين جددوا ماء الشعر عبر منجزه الإبداعي الشعري. وهي - أي هذه الورقة - تكشف عن مدى قدرة الشاعر ناقداً على استيعاب المدارس والنظريات والمذاهب النقدية الحديثة والاستفادة من مقاصدها في إعادة قراءة المنجز الشعري.

وتتوخى الورقة بيان مقاصدها البحثية هذه من خلال قراءة فعْل التلقي لدى حجازي، وهو ينظر للشعر بوصفه جذرَ الحرية ورافدَ الحياة الأول، ودليلها الذي به تعرف وبه تكون في الآن نفسه، فقتلُ الشعر عند حجازي يعني قتل الحياة، والقاتلُ ليس العصر وليس الزمن ومتغيراته وضغوطه الجاثمة على قلوب البشر، "وإنما هو الطغيان الذي اعتقل الشعر واغتاله ونفاه، لأن الشعر يموت في الخوف، ويموت في القيد، ويموت في الصمت، ويموت في العبودية، فإذا أردنا للشعر أن يعود للحياة من جديد فلنعد نحن للحياة، ولنعد للحرية، وإلا فبأي لسان ينطق الموتى؟ وبأي روح يغني المستعبدون؟!الشعر هو الصوت الذي ينفجر حين تملك الجماعة نفسها وتتمثل حريتها وصلتها الحميمة بالوجود، من هنا كان الشعر لغة كاملة تملأ الآفاق وتتوغل في الأعماق تصف وتكشف وتتذكر وتتخيل وتقص وتتفلسف، وترقص وتغني.. الشعر هو فرح الحياة بنفسها، حتى حين يكون رثاء، فليست المرثية إلا صرختنا في وجه الموت"[1].

١- بين معالم الحداثة الشعرية وملامح المقاربة:

*** في معالم فرادة الرؤية النقدية:**

على الرغم من أن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لم يكرس نفسه ناقداً للشعر ولم يكتب في نقد الخطاب الشعري سوى القليل النادر، إلا أنه يعدّ بحقٍ واحداً من هؤلاء النقاد المدهشين الذين يمتلكون رؤىً نقدية مدهشةً منتهكةً مجددةً، تنبشُ في الكثير من المقولات النقدية النسقية في مقاربة الشعر وتفككها، وترد ما هو سلبي منه إلى حيثياته. فكما تفردَ حجازي في قاموسه الشعري سياقًا وبنيةً وصورةً وأسلوبًا وفكرةً فهو يتفرد ناقداً- على الرغم من ندرة كلماته النقدية - بتفكيك العديد من المقولات النقدية حول الشعر والخطاب الشعري خاصةً تلك المقولات التي تدور في الفضاء الخاص بمفهوم الحداثة الشعرية وما يجيء تحت مظلته من مفاهيم التجديد والتحديث، وغير ذلك من المفاهيم التي قاربها حجازي نقديًا في كتاباته وبخاصة كتابه "**قصيدة لا، قراءة في شعر التمرد والخروج**..."[1] الذي نُعوّلُ عليه مرجعاً أساساً هنا في هذه المقاربة التي ترصد بعض معالم التجديد لدى حجازي ناقداً.

*** معالم التلقي بين الإبداع والرؤية:**

لقد تميزَ أحمد عبد المعطي حجازي عن كثيرٍ من رفاق دربه من رواد الحداثة الشعرية في مصر والعالم العربي بحميمية علاقته بالتراث، تلك العلاقة التي جعلت تجربته الحداثية تبدأ كبيرةً منزهةً عن مظاهر هشاشة اللغة التي وقع فيها غيره من جيل الرواد في مستهل تجربتهم مع التحديث والحداثة، فحجازي كما يقول عنه فاروق شوشة: "... **كنت أحس أن التجارب الأولى لرواد الحداثة هي تجارب جريئة ومقتحمة كتبت بلغة هشة تذكرني بالشعر المترجم فكنت أحس أن تجارب عبد الصبور الأولى مكتوبة بلغة الشاعر والسوق، وكنت أبرر ذلك بأنهم أبناء المدرسة الواقعية، فلم أكن أميز في قصائد البياتي الأولى السياب من الشعر، لكن هذه الهشاشة لم ينج منها سوى السياب في**

العراق وحجازي في مصر، فحين كنا نقرأ قصائد حجازي كنا نحس أن قصائد حجازي أكثر اتصالا بتراث الشعر العربي وخلوه من التعريب والترجمة، كنا نحس أن حجازي هو ابن البرية وابن الفطرة الشعرية الخالصة"[٣]. لذا فإنه يمكن القول إن شعرية حجازي النزاعة للثورة والتحديث هي شعريةٌ - كما يقول عنها رجاء النقاش في مقدمة ديوان الشاعر مدينة بلا قلب- تنظر للثورة بوصفها "ثورة الرغبة الحادة في النمو والتطور... هي ثورة تتجاوز وتمتد دون أن تقتلع الجذور والأصول... إنها ثورة الجذور التي تريد أن تشق التراب لتلتقي في رحابة الفضاء بنور الشمس وحنان النهار".[٤]

❖ **الحداثة مفهومًا ورؤيةً:**

لم يقارب حجازي مرةً الحداثةَ بوصفها قطيعةً معرفيةً محضةً، كما لم يرَ فيها انفصالاً عنيفًا يفقد الفعل الإبداعي هويّتَهُ الخاصة المستمدة من نزوعه نحو التجديد والخرق والانتهاك، وإنما يؤمنُ بعدمية الفعل الإبداعي الأول وعدمية القول الشعري الأول، إذ لا يوجد هناك فعلٌ إبداعي أول أو قولٌ شعريٌ أول؛ فكانَ النَّص عنده كتابةً ثانية، وكذلك النقد أيضاً فحجازي يذهب في الكتابة الإبداعية مذهب عدد من المجددين مياد النقد العربي ممن يرون بأنَّ "فوق كل كتابة، وقبل كل كتابة كتابة، وبعدَ كلِّ كتابةٍ كتابة. ومن هنا فإن النَّص يُمثِّلُ، من منظور الكتابة الثانية، سلسلةً لا نهائية لتجليات كتابية يمكنها أن تتعدد أسلوبًا وأجناسًا وممارسةً. ولقد نحسب لشدّة ما يكون ذلك، أن كلَّ نصٍّ ينشأ في رحمِ صيرورةٍ كتابيةٍ، لن يمتلكَ إلى مغادرتها سبيلاً، ولن يقوى على الامتناع فيها تكوُّنًا. فهو كتابة على الدوام تصير"[٥].

ولم يقارب حجازي التجديد في الخطاب الشعري بوصف التجديد صنيعة الأجيال اللاحقة فحسب، وإنما يرى فعل التجديد والتحديث الشعري دالةً مستمرةً كتَبتْ متغيراتها الأولى الأجيال السابقة فهو يقول: **ليس حقًا أن الأجيال السابقة لم تسهم في حركة التجديد،**

وليس حقاً أن الحداثة انبثاق من عدم. والقصيدة الجديدة الرائعة في جانب من جوانبها ليست إلا تمثلا مبدعاً للقصيدة التي سبقتها. وإذا كان لنا أن نبحث عن مكان لنا في الشعر العربي، فلا بد من البحث عن أصولنا فيمن ظهروا قبلنا من المجددين، بل وفيمن سبقونا أيضاً من التقليديين، فليس هناك تجديد خالص، أو تقليد خالص إلا إذا كان مصطنعاً محسوباً. والجديد يبدأ في خلايا القديم ويرثه. هذا الجدل هو قانون التاريخ، وليس هناك وجود بلا تاريخ، والكائن الذي يرفض تاريخه ميت لا محالة"[1]. وهذا ما جعل حجازي يصف القطيعة بالكارثة إذ يقول: " إنها كارثة يمكن أن تقضي على الشعر، أن يكون تجديدنا المعاصر موحيًا للناس بأنه منقطع الصلة بما سبقه من تراث الشعر العربي، إذا كانت آفة الشعر العربي في العصور الأخيرة هي تسلقه على الشعر القديم وارتباطه الطفولي به، فآفة الشعر في عصرنا هذا أن تنقطع صلته بالتراث فينقطع الوحي عنه، وتضمر أعضاؤه ويموت بلا ضجة أو احتفال"[2].

إذن فالتجديد في الحقل النقدي لدى حجازي ليس ثورةً على القديم وإنما هو ثورةٌ فيه، ثورةٌ في مقاربته، ومقاربة المنتج النقدي الذي قاربه، وهذا ما يتجلى واضحاً في مقاربة حجازي الأسبابَ الكامنة في التجديد الذي استحدثه أبو نواس في الوقوف على الطلل؛ إذ يرصد الأسباب نفسها في المنتج النقدي العربي ثمّ يؤكد أنها لا تكمن في سببٍ بعينه، كما لا يمكن النظر إلى المدخل الطللي في قصيدة أبي نواس إلا بوصفه عتبةً دلاليةً تُرْهِصُ لمنظومة الدلالة للنص بكامله، فهو عندما يقارب الطلل في قول أبي نواس:

عفا المصلى وأقوت الكثب	منّي، فالمربدان، فاللبب
فالمسجد الجامع المروءة	والدين عفا، فالصحان، فالرحب

- يقول: "لا يقفُ هنا أبو نواس على أطلال البصرة، ولا يبكي أماكنها الدارسة، فالذي يبكيه أبو نواس هنا ليس أطلالاً بالمعنى الذي نجده عند الجاهليين، بل إن الأماكن حين وقف عليها لم تكن قد صارت - بعد - أطلالاً، وإنما كانت منازل عامرة ومرابع زاهرة. إن أبا نواس هنا يقف على أطلال ذاته ويبكي نفسهُ. إن الطلل الوحيدَ القائم في هذين البيتين الأولين في القصيدة يتمثل في كلمة "مني" التي تنهضُ بين الأماكن المذكورة بما في أصوات حروفها من رنين باك: كأنَّه أنينُ روح مُهوّمة في قصرٍ بارَخ خلا من أهله. لقد أقفرت الأماكن "منه" فكأنما صارت بعده طللاً خربًا فهو يبكي فيها نفسه، ويرثي زمانه الفقيد الذي لا يستطيع أن يتصورهُ، أو يستعيده إلا من خلال هذه المرابع والأماكن والصور. وإذن فليس المصلى وكثبان الرمال والمربد واللبب والمسجد والصحان والرحب- وهي كلها أماكن ومواضعُ في مدينة البصرة التي شهدت طفولته وصباه- إلا رموزاً للزمن الذي يبكيه أبو نواس، زمن الطفولة والصبا والفتاء، وهو أيضاً زمن المروءة والفضيلة، أو هو كما نقول نحن بلغتنا المعاصرة (زمن البراءة) حيث لعب وصلى وفتح عينيه على الحياة، وعرف الصداقة والرفقة"[٣]. ليس هذا فحسب، بل إن الإشارات المكانية التي يتألف منها الطلل عند أبي نواس" تكتسب في كل قصيدة معنى خاصًا، ودلالات رمزية تختلف من قصيدة إلى أخرى"[٤]. فأبو نواس يذكر الأماكن التي جاءت في البيتين سالفي الذكر، يذكرها في قصائد أخرى من ديوانه، ويجعلها رموزاً للفتنة والطيش كما في قصيدته التي يقول في إحداها:

لنــا بالبــصرة البيــضاء آلافُ وإخــوان
بهاليــل مــساميحٌ لهــم فــضلٌ وإحــسانُ
كأنَّ المسجدَ الجامع عند الليلِ بستانُ
وفيه من طريف البنت والأزهار ألوانُ

له من جنة إبليس على الفتنة أعوان

فمن يسأل عن قلبي فقلبي حيثما كانوا

ويقول في الأخرى:

رأيتُ المسجدَ الجامع فقاعة إبليس

بناه الله والطالع برج غير منحوس

به خلت ظباء الإنس في أقبح مأنوس

إذا راحوا على العشاق أهل الضر والبوس

فكم في الصحن من قلبٍ كليم الجُرحِ مخلوس

ولا يرد أحمد عبد المعطي حجازي أسباب التجديد الخارق المدهش المنتهك الذي أحدثه أبو نواس في بنية الطلل في القصيدة العربية إلى سبب بعينه، كما يردها العقاد إلى نرجسية أبي نواس، ولا كما يردها الدكتور محمد مندور إلى كونها استبدالَ ديباجة للوقوف بأخرى ليس أكثر، ولا كما يردها الدكتور عبد القادر القط إلى كونه سلوكًا آخر انتهجه أبو نواس في بناء طلله الشعري.[١٠]

وهكذا ينظر حجازي للعملية الإبداعية من نافذتي التراكب والاستقلالية. فهو يرى في - سياق حديثه - عن الفعل الإبداعي في فضاء الشعر- الغنائي مثلاً- أنه فعل مركبٌ تباعًا استمد لبناته الأولى من القديم المُركب فيقول: " **وإذا كانت القصيدة العربية قد تحولت فيما بعد إلى فن أدبي خالص، واستقلت عن الغناء والموسيقى، فقد ظلت محتفظةً بالإيقاع يذكرنا بذلك الفن المركب الذي انفصلت عنه، والبيئة الدينية السحرية التي نبعت منها تقاليده، كما نبعت منها تقاليد القصيدة الغنائية في كل اللغات**"[١١]. وهو في رؤيته للفعل الإبداعي يذهب إلى كون القصيدة وجوداً مستقلاً وعالمًا له هويته "المستقلة عن هوية قائلها، بل وعن هوية السياق الاجتماعي والثقافي الذي

تولد فيه القصيدة، فالإبداع لديه حالةٌ تمثُّل كبرى، والقصيدة – وإن كان لواقعها وظروفها وظروف قائلها دورٌ في ولادتها، إلا أنها في الآن نفسه ليست ترجمةً حرفيةً لسياقها الذي أنجبها إلا في أضيق الحدود" **ولغة الشعر قادرة على أن تجرد السيرة الشخصية من شخصيتها وأن تقدمها كتجربة إنسانية تعرض لكل إنسان مهما كان زمانه ومكانه، ذلك أنها تحول الخبرة الحية إلى فكرة دون أن تفقدها حيويتها وطابعها الذاتي الحار".**[١٢] فالأدب لديه بقدر ما هو حالة من حالات القدرة على التمثل المبدع لليومي والمعيش، وليس انعكاسًا حرفيًا له، فهو أيضًا لا يجعل من الفهم والتأويل والمعنى أشياء تخص النص فقط، بل ينظر للمقاربات النقدية بوصفها حالةً من التعالق بين القارئ والنص تسعى لإنتاج المعنى، كأنّ رؤيته للفعل الإبداعي تقول إنه على الرغم من حاجة النقد الضرورية أحيانًا إلى الاستفادة من المقاربات الخارج نصية في الكشف عن مآلات الدلالة في النّصّ من خلال الكشف سيميائيًا عبر العلاقة بين ما هو نُصيّ وما هو خارج نصيُ، إلا أن الإسراف في استخدام الأدوات الخارج نصية في المقاربة قد تحرم النّصّ من استقلاليته، ومن كونه ذا هوية تميزه يدينُ بها في وجوده للتمثّل أكثر من كونه يدينُ بها للواقع، وهذا المزيج من الثبات والخرق هو ما ميز تجربة حجازي، وجعله يحلق في فضاءات الانتهاك والتجديد بقوة: فهو المستلهم الحميم الصلة بتراثه الشعري، وهو في الآن نفسه المجدد والمنتهك الثائر، إذ إنه كما يقول عنه محمود أمين العالم: "**لا يبحث عن تكامل لرصيد معرفي بقدر ما يسعى لاختراق كل ما هو قائم وما كان ينبغي أن يقوم، وأن تجربة حجازي الشعرية تمتلئ بالدلالات المحرضة والفعالة، وتتسم شعريته بالتعبير بالصور، فهو يفكر شعريا ويعبر عن المشاعر بالصورة، فهو يحول المجردات إلى محسوسات"**.[١٣] وهذا ما تؤكده مقاربة حجازي لقصيدة عروة بن الورد الغنية عن التعريف التي مُستَهَلُّها:

أَقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يَاابْنَةَ مُنْذِرٍ	وَنَامِي فَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي
ذَرِينِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ إِنَّنِي	بِهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ	إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً تَحْتَ صُيَّرِ
تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الْكِنَاسِ وَتَشْتَكِي	إِلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَرِ
ذَرِينِي أُطَوِّفُ فِي الْبِلَادِ لَعَلَّنِي	أُخَلِّيكِ أَوْ أُغْنِيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِ
فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ	جَزُوعًا وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِ

إذ يصدر لرؤيته النقدية للقصيدة بنبذة عن ظاهرة الصعلكة، وكيف كان عروة زعيم الشعراء الصعاليك، وبنبذة أخرى توجز رؤيته للمسافة التي تقف فيها القصيدة بين الواقع والتمثُّل إذ يقول: "وصحيحٌ أن ما **يهمنا في هذا الحديث هو تحليل هذه القصيدة بوصفها وجودًا فنيًا مستقلاً عن شخصية قائلها وعن بيئته وعصره، بل وعن الموضوع المباشر الذي دفع الشاعر إلى قولها، فليست القصيدة ترجمةً لوقائع الحياة، أو لظروف البيئة، أو طبيعة العصر إلا في جانبٍ محدود من منها، هو غالبًا الجانب غير الشعري في القصيدة، أو الجانب النثري الذي تقتصر وظيفته على تسميةِ الأشياء والأفعال كما هي في واقع المجتمع بلا زيادة ولا نقصان، لكنه في الوقت نفسه الجانب الذي يمثل نقطة احتكاك الشاعر بهذا الواقع، أو احتكاك عالمه الداخلي بالعالم الخارجي، حين يصل الشاعر إلى كمال انسجامه معه أو تمام تناقضه فيه، فتنطلق الشرارة وتقوم القصيدة صانعةً عالمًا آخر من الشعر الخالص أو الشعر الصافي**".[١٩]

وهو عندما يقارب المفاهيم الكبرى كالوجود والموت والحرية والحياة في التجارب الشعرية، فهو ينظر للأدب من نافذة الكونية والمشترك الإنساني

العدم، بل من النافذة التي ترى أن الحالة الشعرية واحدةً من أكثر المرايا الكونية اتساعاً لاحتضان الفكر "**ومن المؤكد أن في كل شعر حقيقي عمقا فكريا، لأن الشعر بطبيعته لغة جامعة، أي وعي شامل يحيط بالوجود ويتوغل في أعماقه**"[٦٨]. فمفهوم الموت - مثلاً - في قصيدة عروة بن الورد التي قاربها حجازي في كتابه "قصيدة لا..." المشار إليه سابقاً يتجاوز حدوده الضيقة ومعناه الضيق، ليُصْبحَ رؤيةً فلسفيةً لدى الشاعر عروة يستنطقُها حجازي منزاحًا بها عن معنى الموت الضيق المحدود المكرس ليس في رؤية زوج عروة فحسب، بل في معظم المقاربات النقدية التي قاربت القصيدة؛ فقصيدة عروة - في رؤية حجازي - "**تعبر عن فكرة لا تعبر عنها سواها، فإذا كان الموت موضوعًا مشتركًا تختلف كل قصيدة في تناوله، فيعبر بعضها عن الفزع منه أو ضرورة الاستسلام له، فإن قصيدة عروة تصور سعيه إلى التحرر من خوف الموت الذي يراه عروة لصاً جباناً وسجنًا ثقيلاً خانقًا، فهو يستحضر موته دائمًا، يستأنسه ويجسده في ذاته، وينتهي إلى أن الموت الاختياري خلود مقيم**"[٦٩].

وإذا كان الخوف من الموت يمثل مشتركًا إنسانيًا عامًا، فإن رؤية عروة للموت كما يستنطقها حجازي توجب النظر إلى الموت من منظور آخر يجعل من أفعال التوتر والقلق والحرص على الدعة والسكون، تلك الأفعال التي واجهت بها زوج عروة خوفها من الموت- يجعل منها عروة أفعالاً سلبية لا تحمي من الموت بقدر ما تسارع في قدومه. فالزوجة هي عقل عروة العملي كما يَسْتجْلي من القصيدة وهي "**غريزة البقاء فيه، والجسد المرتبط بالأرض، الذي يشتهي النوم. فهي صورة من صور الموت المستتر في كياننا يسوقنا إلى الفناء ببطء ودعة برغم ما فينا من طموح إلى الخلود**"[٧٠]. وهكذا ما إن طلبت زوج عروة منه عدم الخروج مغيراً كعادته في الصعلكة التي تحقق رزقها بالقتال والإغارة على مجتمع الأغنياء حرصا منها على حياة زوجها حتى بدأ عروة في ترسيم رؤيته ورؤيتها للموت.

١- اللغة بين اللسان والعلامة:

يؤكد حجازي – وإن بشكل ضمني- على أهمية البعد السيميائي في الكشف عن عبقرية القول الشعري؛ فهو يشير من طرفٍ خفيٍّ في كتابه المشار إليه من قبل إلى خطورة الافتتان باللسان والمعجم في قراءة القصيدة، فالصورة الشعرية لا تحلق في فضاءات العبقرية والدهشة باللسان فحسب، وإنما بأجنحة أخرى لا تتوافر إلا للوعي النقدي المبدع، كالسيميائية التي تبحث عن العلامات الخارج نصية المفسرة المتعالقة مع العلامات الموزعة عبر النّص الشعري موضوع التأويل والقراءة، وبالبحث عن طرائق هذا التعالق وعن مثيله في المحمولات الدلالية للعلامات المتعالقة من داخل وخارج النّص، ومقاربة الكلمة بالكشف عن وجودها وأصلها واشتقاقاتها المختلفة وكيفية حضورها في السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وكذا الكشف عن تشابكاتها داخل النص. "**فالكلمة إذن كالإنسان يُعْرَف بطريقين، طريق جنسه من ناحية، وطريق ملامحه الخاصّة من ناحية أخرى، وضمن هذه المساحة توجد الكلمة وجودها المركب... إننا في العمل الفني لا نواجه مفردات، وإنما نواجه عالمًا من الصور والإيحاءات والإيماءات والتواريخ. نواجه الكلمة في بيئتها من هنا تكون المشتقات والمعاني المختلفة للكلمة الواحدة ضرورية بقدر ما يكون المعنى الأصلي ضروريًا**"[١٦]. وكأنّ حجَازي وهو يتكلم عن الوجود المعجمي للغة يضع معادلة الحيطة، والحذر في التعاطي مع هذا الوجود فالضرورة في النقد بقدرها. فلو كانَ اللسانُ وحده هو ما يُقَارِبُ به الشعرَ لما كان في قول **قطري بن الفجاءة**:

يا رُبَّ ظلٍّ عقابٍ قدْ وقيتُ بها   مهري من الشمس والأبطال تجتلدُ

لما كان فيه شيءٌ من عبقرية القول الشعري، ومن ثمّ عبقرية الصورة الشعرية التي يكشف عنها حجازي في هذا البيت من خلال النظر إلى العلامات الأخرى من خَارج النّص التي تخلق لعملية القراءة مشروعية

الانزياح بمعنى (عُقاب) عن دلالته المرجعة داخل المعجم إلى دلالة جديدة منتهكة تمنح القول الشعري جواز مروره نحو فضاءات العبقرية المدهشة. فربما كانت كلمة (عُقاب) التي قُورِبَتْ في الكثير من الدراسات النقدية مقاربةً معجميةً أحالتها إلى معنى الراية التي تقاتل تحتها الجيوش- ربما كانت الكلمة الاختراع في البيت، ونحن نعرف أن كثيراً من ماء الشعر يتبع من القدرة على البحث عن الكلمات الاختراع وتوظيفها جيداً[٢٢].

نعودُ فنؤكدُ أنَّهُ رُبَّمَا كانت (عُقاب) الكلمةُ الاختراع في البيت؛ فهي التي انزاحت بالصورة الشعرية إلى مصاف العبقرية والدهشة، وذلك لا بوصفها كلمة وإنما بوصفها علامةً تتعالق سيميائياً مع غيرها من العلامات التي تمنحها هويةً دلاليةً تُحررها من هويتها المعجمية.

يقول حجازي في سياق مقاربته لقصيدة ابن الفجاءة:

يا رُبَّ ظلِّ عقابٍ قدْ وقيت بها   مهري من الشمس والأبطال تجتلدُ

ورُبَّ يوم حمىً أرعيت عقوته   خيلي اقتساراً وأطراف القنا قصد

ويوم لهوٍ لأهل الخفض ظل به   لهوي اصطلاء الوغى ناره تقد

مشهراً موقفي والحرب كاشفة   عنها القناع وبحر الموت يطَّرد

ورب هاجرة تغلي مراجلها   مخرتها بمطايا غارةٍ تخد

تجتاب أودية الأفزاع امنة   كأنها أسدٌ تقتادها أسد

فإن امُت حتف انفي لا امت كمداً   على الطعان وقصر العاجز الكمد

ولم أقل لم أساق الموت شاربه   في كأسه والمنايا شُرَّعٌ ورد

- يقول: "حينَ" أخذت في قراءة هذه القصيدة التي أقدمها للشاعر قطري بن الفجاءة، يهزني مطلعها الذي يقول فيه:

يا رُبَّ ظلِّ عقابٍ قدْ وقيت بها   مهري من الشمس والأبطال تجتلدُ

صورة رائعة لفارس قديس يدخل معركة مقدسة[30] فكيف هي مقدسة إن لم يكن المقصود بكلمة (عُقاب) هو طائر العقاب وليس المقصود منها معنى الراية؟، وكيف هي مقدسة أيضاً إن لم تتعالق الصورة الشعرية في البيت برمتها سيميائيًا مع صورة القديس الفارس في كل دين. أليست هي "صورة الإله الفرعوني المنتقم لأبيه حورس، كما تقدمه لنا التماثيل والصور، وقد نشر فوقه الصقر الحارس جناحيه، أو أحاط رأسه بهما، وهي صورة الملك الأشوري سرجون العظيم المنقوشة في واجهة قصره التي يصفها المسيو بلاس أحد مكتشفي القصر فيقول: (وأحيانًا ترى صورة معبود في قرص مجنح، أو عُقابًا محلقًا فوق رأسي ملك كأنه يناصر الأشوريين. وهي صورة القديسين في الأيقونات المسيحية والملائكة المجنحة ترفرف في زواياها، وهي صورة النبي العربي، وفرسانه المسلمين في بدر والملائكة فوق رؤوسهم، تظللهم وتضرب بسيوفهم. فهي صورة الإنسان وحارسه الإلهي يتمثلان في طائر أو غمامة أو تميمة)..."[31].

وبالكيفية التي دخل بها حجازي عالم قصيدة عروة بن الورد يدخل إلى قصيدة قطري بن الفجاءة، إذ يستهل الدخول مقاربًا الجو التاريخي والاجتماعي والثقافي بل والسياسي الذي نبتت في حضنه القصيدة، مستعيذًا بالنقد أن تكون قصيدة بن الفجاءة تصويرًا للحياة التي عاشها الشاعر. بل هي - أي القصيدة - وجود مستقل، على الرغم من انها تتخذ من الحرب موضوعًا لها[32].

هكذا يقرأ حجازي شعراءه وهكذا يقاربهم في كتابه "قصيدة لا ..." راصداً معالم التجديد لديهم، بدءاً من عروة بن الورد ومروراً بقطري بن الفجاءة وابي نواس وانتهاءً بشوقي وحافظ ومطران وإبراهيم ناجي وغيرهم. وما اكتفاؤنا - هنا - بقراءة مقاربته بشيء من التفصيل للثلاثة الأوائل سوى بهدف عدم الخروج بورقتنا البحثية هذه من حيز النموذج والمثال إلى حيز التكرار والحصر.

الهوامش والإحالات والمصادر

١- أحمد عبد المعطي حجازي، مع محمد الشهاوي، صحيفة الأهرام المصرية، الأربعاء ١٩ من ذي القعدة ١٤٣١هـ ٢٧ أكتوبر ٢٠١٠ السنة ١٢٥ العدد ٤٥٢٥٠، الرابط الإلكتروني
http://www. ahram. org. eg/The-Writers/News/45478. aspx

٢- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ط ١ ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م.

٣- أحمد وائل وأحمد ناجي، احتفالية العمر الجميل.. أحمد عبد المعطي حجازي، موقع جهة الشعر، الرابط المباشر للمقال:
http://www. jehat. com/jehaat/ar/Sha3er/a_a_h. h

٤- أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ص ٥

٥- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط ١٩٩٨، ص ١٤٢ و١٤٣.

٦- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ط ١ ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م، ص ٩.

٧- السابق نفسه ص ١٨٨.

٨- السابق ص ١٠٧ : ١٠٨.

٩- السابق ص ١٠٩.

١٠- السابق ص ١١٥.

١١- السابق نفسه ص ١٩.

١٢- السابق ص ٨١.

١٣- أحمد وائل وأحمد ناجي مصدر سابق.

١٤- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا ... ص ٢٧، ٢٨.

١٥- احمد عبد المعطي حجازي، محمد الشهاوي الشاعر المغني، صحيفة الأهرام المصرية الأربعاء ٢٦ من ذى القعدة ١٤٣١ هـ ٣ نوفمبر ٢٠١٠ السنة ١٣٥ العدد ٤٥٢٥٧، الرباط الإلكتروني المباشر للمقال:

http://www. ahram. org. eg/339/2010/11/03/10/46695. aspx

١٦- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا ...، ص٣٧.

١٧- السابق ص ٣٨.

١٨- السابق ص ٥٣

١٩- كوين جان: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش. مكتبة القاهرة ١٩٨٥.

٢٠- أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا ... ص ٤٩.

٢١- السابق نفسه ص ٤٩، ٥٠.

٢٢- السابق ص ٦٠.

شعرية التلقي والكشف التأويلي:
في "معارج المعنى.." لعبد القادر فيدوح

❖ القراءة النقدية من الحدس والتأمل إلى التأويل والانزياح والدلالات المحتملة:

لا تزال أسئلة الناقد والباحث العربي الدكتور عبد القادر فيدوح تتوالد تباعًا عبر مشروعه النقدي التأويلي، من رحم ثنائيته التي تمثل نقطة الارتكاز في ذلك المشروع الكبير: **كيفَ يتمثّل اللامقول في القول؟، وهل يرومُ التأويلُ المطلقَ؟**.. تلك الثنائية وأخواتُها من الأسئلة التي تتشكل عبر مشروعه في الكشف التأويلي؛ في عالم يفيض بالمستجدات. فينزعُ عن الأحكام صفةُ الناجزية؛ إذ لا يوجد حكمٌ ناجزٌ أبداً مع فيوض المستجدات. تلك الفيوض التي تجعلُ من التأويل ضرورةً حتميةً للكشف عن اللامقول في النّص، وتزرعُ فيه روحَ التجديد اللامتناهي من الدلالات. فالتأويلُ كما يقارب له الدكتور فيدوح هو عملية اقتحامٍ للخبيئ واللامرئي في النّصوص المتمدة، وهو عملية تناوئ مقولة الانعكاس تماماً بوصفها مقولةً ترى في التلقي مرآةً للصورة، أو مرآةً عاكسة تقف بالتلقي عند المقول وحسب[1].

وإنّ هذه الرؤية في التأويل لدى فيدوح - كما تتجلى في كتابه معارج المعنى الذي نقرأ فيه في هذه الورقة[2]- لتعكسُ وبحقٍ وعيًا وفكرًا عميقين بماهية اللغة وبكونها - كما يقول اللسانيون "**لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رؤاها للأشياء، وهذا يعني أنها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها. فاللغة ليست مرآةً وكذلك حالُ الأشياء**".[3] ونظرًا لكون اللغة كذلك، ولأن المبدعَ يقولُ باللغة؛ فإن فعل القراءة لدى فيدوح هو محاولةُ استنطاق النّصْ وقائله، لمقاربة الدلالات المحتملة في القول. وربما جهزَ

لنا أن نقول إن هذه التي نسميها "الدلالات المحتملة" التي أشرنا إليها هنا هي ما يسميه فيدوح باللامقول في القول. فما يقدمه التأويل والتلقي لـ/ عن النص الشعري هو قراءات محتملة ودلالات محتملة خبيئةٌ تحت جلد القول داخل النّصْ. وهي محتملة لأنّهُ ليس للنص ولا لمبدعه نظامٌ فكريٌ واحدٌ، بل نظم متعددة. وعليه فإن فعْلَ القراءة عندَ فيدوح يتمثّل - إلى أبعد حدٍ - عدداً من معطيات السوبر حداثة فيما يتعلق بحديثها عن المعاني المُمكنة إذ:

❖ "السوبر حداثة هي التعددية في الفرد ذاته. فمن غير الضروري ان يكون للفرد نظامٌ فكريٌ واحدٌ، بل لابد ان يكون للفرد نظمٌ فكريةٌ متعددة...... فالسوبر حداثة هي دراسة الممكنات، والممكنات تُشكّلُ نُظماً فكريةً عديدةً ومختلفةً فيما بينها"[١].

❖ تقول السوبر حداثة إنه: "كما يحكم مبدأ الارتياب العالم الفيزيائي، فإنه يسود أيضاً على عالم النصوص. يقول مبدأ ارتياب النّصْ، من غير المحدد ما إذا كان المعنى قائماً في النّصْ (الواقعي)، أم في الكاتب أم في القارئ. من هنا، يكمن المعنى في النص الافتراضي؛ بكلامٍ آخر، النص الافتراضي يُحدد المعنى. هذا لأن النص الافتراضي يُبْنَى من قبل النص الواقعي والقارئ والكاتب، وبذلك يقع المعنى في الأرض المشتركة بينهم."[٢].

وتقومُ فلسفة الكشف عن الخبيئ في النّص وفق فيدوح على مرتكزات عدة، ربما كان أولها وأهمها إدراك لعبة الانزياح في النّص، وتعقب دلالاته عبر (سيرورة) هذه اللعبة، ولهذا فهو يشيرُ من طرفٍ خفيٍ إلى أهمية وضرورة يقظة المتلقي لهذا اللعبة، فيضربُ لها المثالَ من خلال طلّته الأولى - في كتابه معارج المعنى...[٣] - عبر نافذة البيت الشهير لدعبل الخزاعي:

إنّي إذا قلت بيتًا مات قائلهُ ... ومن يقال لهُ، والبيتُ لم يمتِ

إذ ينزاح بالموت من معناه المعلب في معاجم اللغة إلى معناه الذي لا يُدْرَكُ إلى عبر الرؤية القائمة على الحدس والفلسفة بوصفهما - لديه - جناحين يُحلّقُ بهما - ناقداً وباحثاً - في فضاءات التجلي مع الكتابة في معراجها المدهش المعجز نحو المعنى حدساً واحتمالاً وانتهاكاً وخرقاً.

فالموت هنا في البيت يتجاوز معناه القار في المعاجم وفي اللغة المعيارية إلى معناه المتعلق بفلسفة التأويل والتلقي والكشف، فموتُ قائل البيت ربما يعني لدى فيدوح هنا (وهذا غالب ظني) موتَ حقِّ القائل المطلق في ملكية البيت تأويلاً ومعنىً، فهناك حقوق ملكية معرفية وتأويلية وكشفية أخرى تتعدد وتتنوع بتعدد وبتنوع التلقي. وما دامت هي كذلك متعددة ومتنوعة فهي تنتج التمايز فيما بينها وما دامت متمايزة فهي تنتج الانزياح، فكأني بفيدوح - وهو يؤمنُ بالتمايز في القراءات، لا بالتماثل، وبالتعدد لا بالفرادة- ينطلق من حتمية التنوع والتعدد إلى حتمية الانزياح والمفارقة إذ يقول: " **إن قراءتنا المنزاحة على هذا النحو غالبًا ما تميل إلى التأويل التوليدي، القريب من تصور شليجل schlegel من حيث إعادة بناء النَّصِّ بما تستدعيه طرائق الإنتاج، والميل عن جاهزية النظر المألوف، المؤدي إلى التصديق بآثر الآخر، واستتباع تعاقب الأجيال للقبض على التنميط، الذي عشش في ثقافتنا بالمصداق، وقُدِّسَ ارتجاناً، سواء أكان ذلك بالمتواترات، أم بالمرجعيات النمطية المجحفة، والتي يحصل معها القطع في الحكم على الشيء حقيقة**"[٧].

لهذا فإنَّ القارئَ المتابعَ لمشروع فيدوح النقدي منذ حروفه الأولى، وحتى كتابة معراج المعنى.... يستطيعُ إدراكَ ملامح فعل التلقي لديه بوصفه حالةً بكراً لا تنتهي من التأمل والقراءة والحدس الذي يرتقي بفعل القراءة إلى مصاف الفلسفة (ذلك كون الفلسفة سؤالاً لا ينتهي وحدساً لا تقاربهُ الكلمات وإن ادعت قدرتها على المقاربة).

فالحدسُ والتأمل - في رؤية فيدوح للقراءة والنقد والتحليق في فضاءات النّص- هما ركيزتا الأمل المنشود من النّص المبدع الراغب في زعزعة كيان الذات، ومداعبة ذائقة المتلقي "بما يخلقه من قارئ جديد برؤية جديدة تكون سبباً في غياب المؤلف، كما يقول بارت، وذلك بعد أن يفقد المؤلف صوت مصدره، ويتوارى خلف حجاب رقْش الخطوط لتبدأ الكتابة رغبةً في الكشف عن معارج المعنى لأن النّص برؤيتنا يتجدد بتجدد الذات في زمانها ومكانها، وتتنوع مسالكه في كلّ آن"[٨].

❖ اقتصاديات النّص والكشف التأويلي عبر التنقيب في لعبة التوازي بين العناصر النّصية:

تتخذ لعبة التأويل والمقاربة النقدية للنص الإبداعي لدى فيدوح من البحث في اقتصاديات النّص مرتكزاً ضمنَ مرتكزات عدة رئيسة في عملية القراءة، وتتمثلُ عملية البحث هذه في النظر إلى العلامات الشعرية من جهتين:

- الأولى: إنها علاماتٌ تُرَاوِحُ بين الرّقش، والبياض:

ينظر الدكتور فيدوح في مشروعه النقدي إلى البياض بوصفه نصّاً يتوازى مع الرقش ويتفاعل مَعَهُ في ثنائية من التناغم الذي تنطق عبره دلالات النّص، فـ "تضافر الفراغ في النّص الشعري مع السواد، **وتموجات النّص وفق الثنائية على نحوٍ متناظر ومكرر أحياناً، هو ما يوحي في رأي الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر....**"[٩]. فبما أن الرقش هنا ينظر إليه بوصفه صوتاً شعرياً في النّص فإن البياض ينظر إليه في المقابل بوصفه صمتاً شعرياً.

فالقراءة كما هي استنطاق للرقش فهي في الآن نفسه بحثٌ عن الخبيئ في هندسة البياض التي قارب فيدوح في كتابه **معارج المعنى** نماذج منها عند **قاسم حداد وعلي الشرقاوي وأدونيس وصلاح عبد**

الصبور مبينًا ما يتوارى خلف تلك الهندسة من دلالات. وذلك بوصفها تشكيلاً بصريًا كثيفًا يقتصدُ فيه الشاعر مُرْشِدًا استخدامه للعلامة الشعرية من خلال الاستعاضة بهندسة الفراغ عن علامات لسانية كثيرة تتوازى مع (الرَّقْش) وتتعالق وتتكامل معه بما يفتح القول الشعري ويثريه دلاليًا. وذلك بوصف اللغة طائرًا جناحاه اللسان وعلامات أخرى خارج اللسان لتقول ما يعجز اللسان عن قوله أحيانًا.

لذلك فعند قراءة جغرافيا النصوص[١٠] – وفق فيدوح – تتجلى الأبعاد الدلالية للعديد من الأشكال الهندسية التي تتجلى في تلك النصوص مثل:

١ – المُعَيَّن" عند علي الشرقاوي في مقطعة "هكذا، دائمًا هكذا" من هامش "دخلت" من ديوانه "من أوراق ابن الحوية". ذلك المعين الذي قاربه فيدوح مقاربات هندسية محتملة انطلق منها لمقاربته دلاليًا: فهو وفق احتمالات القراءة معين وهو أيضاً مثلثان مشتركان في قاعدة واحدة أحدهما معتدل والآخر مقلوب، وكل رؤية محتملة لهذا المقطع تتوالد عنها دلالات محتملة. وفيما يلي الجزء المشار إليه من المقطعة المذكورة:



٢– التَدَرُّجَ السُلَّمِي للسطرِ الشعري عندَ صلاح عبد الصبور في قوله:

احسُّ أني خائف
وأنّ شيئًا في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيُّ فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني
سقطت
في
كمين.

ففي قراءته للسطر الشعري الأخير المدَرّج تدرج السُّلّم هنا يذهب فيدوح مذهب محمد الصفراني في كتابه "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث"؛ فيرى أن السقوط كان سقوطًا تدريجيًا تم عن طريق الاستمالة والمخاتلة، وليس سقوطًا مباغتاً دون تمهيد.

٣- بعض الأشكال المختلفة التي تلتقطها العين من توزيع البياض والرقش داخل الصفحة الشعرية عند قاسم حداد والدلالات المحتملة من وراء ذلك مثل قول حداد في قصيدة "سطوة":

سطوة
أمام الورقة
.... أقف مذهولاً
....
....
....
....
....
....
.... من يجسر على هذا البياض الجميل.

وعلى هذا النص يعلق فيدوح فيقول:

" إذاً نحن، في "سطوة" أمام ثلاثة نصوص في نصٍّ واحد، الأول هو النّص المرقش في السطرين الشعريين الأولين، والثاني هو نص البياض بين السطر الثاني والسطر الأخير، بينما الثالث هو نص البياض المتروك فيما تبقى من الصفحة، وحتى في الحالة التي يمكن أن نقولَ فيها إننا أمام نصيّن فقط، أحدهما ماثلٌ في المكتوب، والثاني في البياض بشقيه، فإن الأمر لا يختلف كثيراً، مادام المعنى المستخلص هنا هو المعنى نفسه المستشف من الحالة الأولى، وفي كلتيهما نصل إلى أن المحو، البياض، في وضع متوازٍ، يضع القارئ رهن طبيعة مرجعيته المؤهلة في مسعاها إلى إعادة صياغة النّصِّ، وإعادة بنائه، بالتطلع الذي يستند إلى الجمع بين الذكاء الذهني والفطنة الشعورية ضمن مساحة الشعور المرسوم بينهما" .

٤ - توظيف البياض وعلامات الترقيم معًا في قول أدونيس:

(.... / طائر

باسطٌ جناحيْه، هل يخشى

سقوط السماء؟ أم إن لـ

الريح كتابًا في ريشة؟ الـ

عنق استمسك بالأفق

والجناح كلام

سابحٌ في متاهة... /)

وهنا يقرأ فيدوح البياض وعلامات الترقيم والرقش، فيذهب في قراءته إلى كون النص "**موزعًا بين مساحتين، الأولى ذهنية شعورية، والثانية ماثلة في رسم القصيدة داخل حيزٍ أحاطها بتنصيص بين هلالين، ويردفُ هذا التحديد تعيين آخر حين وضع النص بين**

خطين قطريين، مائلين في شكل الحناء، ليجد القارئ نفسه أمام نسق يركز على بنية بصرية متعاضدة مع علامات الترقيم المضافة، تتضمن شكلاً مثيراً للانتباه..... إن ما رسمته المخيلة الشعرية من خواص دالة على عظة لهذه القصيد، هو تداخل الكلمات في البياض، ومع علامات الترقيم، في صورة تكثيفية، احدثت نقلة مثيرة للانتباه في وعي المتلقي مضافة على الصورة التعبيرية المألوفة، ولعل المتلقي هنا قبل ان يخوض في معرفة الصورة الشعرية، ينساق وراء الصورة البصرية، إذ يجد نفسه مجبراً على على التركيز على الدالن وبعد تامله الحدسي يكتشف الصورة الشعرية تختفي وراء الصورة البصرية، وكأن هناك عاملين مشتركين بين ما هو بصري وما هو مجازي في التقنيات المضافة "بياض، تنوع علامات الترقيم".

- الثانية، محدودية العلامات مقارنةً بالمعاني:

إنَّ تلك العلامات الشعرية مثلها مثل بقية العلامات في الكون تمثّلُ كونًا محدوداً إذا ما قورن بالكون اللامحدود من المعاني المتوخاة من ورائها . ولذا فالبحث في اقتصاديات النّص أو - بتعبير أكثر دقة - في كيفية ترشيد النّصّ علاماته يفتح المجال أمام القراءة المفتوحة من خلال البحث عن المحمولات الدلالية الجديدة المحتملة للعلامة الواحدة. ويتضح ذلك مقصداً من مقاصد مشروع فيدوح في التلقي والقراءة والكشف من خلال إدراكه طبيعة تلك العلاقة بين المعاني والعلامات، تلك الطبيعة التي تضرب بجذرها البعيد في كتابات القدامى، منذ فخر الدين الرازي الذي يستحضر فيدوح محصول قوله في هذه المسألة: " **إنّ المعاني التي يُحتاج إلى التعبير عنها كثيرةٌ جداً، فلو وضعنا لكل واحد منها علامة خاصة، لكثرة العلامات، حيث يعسر ضبطها**" . هذا ناهيك عن حضورها اشتغالاً وبحثًا في كتابات المحدثين.

❖ **استنطاق المحمولات الدلالية للنّص عبر التقابلات القائمة بين المواد الخام المشكلة للمزيج النّصي:**

النّص مزيجٌ من الإبداع والتلقي، من الكتابة والقراءة، من الماثل والمتمثّل، والشاعر مزّاجٌ، والشعر كيمياءُ المتقابلات، وهو أيضًا نقطةُ التقاء المتناقضات المنسجمة في الذات المبدعة، مثلما هو التقاء المتوازيات، ليس عند نقطة بعينها، بل عند نقاط لا متناهية تشكل في مجموعها متواليةً مفتوحة من الدلالات. تلك الاستنتاجات ومثيلاتها تتجلى من سير معالم فعل القراءة عند فيدوح خاصةً عندما ينظرُ فيدوح للنص بوصفه نتاجَ تفاعل المتقابلات، وبوصف القراءة كشف عن تلك المتقابلات، وعن دورها في توجيه المسار الدلالي. وقد مثّل كتابه **معارج المعنى** لنماذج من تلك القراءات الشغوفة بالكشف عن تلك **المتقابلات/ الثنائيات** واستنطاقها مثل:

ثنائية اليباب /الانبعاث التي قاربها فيدوح من خلال الكشف عن الثنائيات الوليدة عنها مثل: **ثنائية العامل/ المعمول به**، على مستوى الواقع اليومي، وثنائية **القهري/ الثوري**، على المستوى الأيديولوجي، وثنائية **الآني / المابعدي**، على المستوى الزمني وما توالدَ عن تلك الثنائيات من دلالات محتملة في **نصوص لأدونيس، وعبد الله العشي، وعياش يحياوي، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد حمدي وغيرهم**[11].

❖ **بين قراءة النّصّ وقراءة الذات المبدعة، معالم التماس الممكنة بين الصوفية والنقد الأدبيّ.**

يشير فيدوح - في سياق تأسيسه لقراءة النصّ عبر قراءة الذات المبدعة - في كتابه **معارج المعنى** إلى عدد من الدراسات والأبحاث التي قاربت علاقة الذات بالنّصّ، مثل دراسة **ما بعد اللامنتمي** لـ"**كولون ولسون**"، ودراسة **نحو مفهوم إنساني** لـ"**نظمي لوقا**"- مؤمنًا في السياق هذا بما آمن به هايدجر، وبما يؤمن به الشعراء جميعًا بأنّ البديلَ

الخلاقَ للعالمِ الحقيقي الفوضوي، هو مملكة الشعر والروح، ولذا فالذات المبدعة تتخذُ من الشعر ملاذاً نحو عالمٍ آخر نوارني مشعٍ، ينتشلها من العالم الواقعي الفوضوي القلق الضيق الذي يسيجها بسياجات الاغتراب، ومن ثمّ تسعى الذات في سبيل كسر حدة هذا العالم ومواجهته إلى "**تقمص وجدان العالم الروحاني النوراني بكل ما يطفحُ به من إشعاعات، وما يفيضُ به من كيانات نابضة بالجوهري المطلق، والصامت المغري، في سكونه الأبدي، وروحانيته الأسمى، ومهابته الخالصة، ومن ثمّ يتولد لديها أيضا شعور بالانفصال عن الكلية البشرية، ونزوع إلى الاتصال بعالم أنقى في سبيل تحقيق إنسانيته المطلقة، فالشاعر الذي يكتشف سمته، أو خصوصيته الإنسانية المميزة، ويتقمصها في سلوكه وجدانيًا، يُحس بغربته الشديدة في ذاتيته البشرية التي يشترك فيها مع سائر الكائنات الحية ن فينزع، أشد النزوع بوجدانه إلى تجاوز ذاتيته نحو الموضوعية المطلقة ما وجد إلى ذلك سبيلاً.... والشاعر إذ يستيقظ على ما في الواقع من فواجع، لا يملك بفعل حساسيته إلا أن يخلع نعليه ويولي هاربًا، باحثًا عن عالم الضوء والطهر والبراءة، وهذا يعني تحول الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ تجاوزاً لذاتيتها السلبية بغية تحقيق شروط الحياة المنشودة في تجلياتها الإنسانية، وإيجاد المعادل المثالي لهذه الحياة...**"[٣٢]. فمن الشعور تنطلق الكتابة وينطلق التعبير، فتتخلق القصيدة مدفوعة في ميلادها بالسأم أو بالفرح أو بالدهشة. وبيت الشعور هو الذات وما يكتنفها من مشاعر. فالقلق الذي ينتاب الذات المبدعة ويقودها نحو الابتكار والخلق يقاربه فيدوح بوصفه الفاعلَ الذي كان ولم يزل باعثها الأكثر حضوراً في ميلاد القصيدة، كونه يتجه بالذات نحو عوالم نقيضة لعالمها القلق[٣٣].

ولما كانت الذات وهي تبني عالمها المعادل البديل لعالمها المادي المشحون بتوافه الحياة- توغل بالوعي الإنساني نحو مصاف السمو والترفع عن ذلك العالم المادي سعياً إلى عالم روحيّ تسمو فيه وترتقي، فإنها تنتج خطابها الإبداعي المشحون بفيوض النور والصفاء، ولما كان الخطاب الصوفي يسعى إلى التوغل بالوعي الإنساني- كما يقول فيدوح - نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة ومادتها وحطتها، وأن يخلص "الأنا" من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع، ويحلق به في سماوات المطلق غير المتناهي بغية تجديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي، ولا شك في أن تجربه "الأنا" المريرة في شد فتلها وقوة عزيمتها هي قبسٌ من روحه المستخلص ومن فيض المطلق الإلهي في انبثاقه الذي يبثها أسراره وذلك حينما يباشر الكشف عن استسرارية عظمة الكون الأعلى، لحظة مداعبة الروح في صمته"[15]. فإن في ذلك ما يحمل على ضرورة الاستفادة من محصول الخطاب الصوفي وهو يسعى بالنفس مسعى التهذيب والسمو والترفع عن عالم المادة والتحليق بها في عالم الروح والنور والفضيلة- في مقاربة الخطاب الشعري والكشف عن مآلاته الدلالية[16].

◆ الأسطورة والثراء الدلالي:

الأسطورة أكثر ثراءً من حيث الدلالة من كثير من عناصر النصّ الشعري، إذ حسب فيدوح: "**تتخذ الأسطورة انماطًا مترامية، وألوانًا زاهية، وافاقًا زاهيةً، وافاقًا متنوعةً في الشعر العربي المعاصر عمومًا، انطلاقًا من ان الأسطوريّ نمطٌ من أنماط التعبير عن العالم والإنسان في علاقتهما وتحولاتهما المستمرة، ويمكن هذه الأنماط ان تتخذ طابعَ التغيير على الصعيد الدلالي، وليس على المستوى الشكلي الظاهراتي، ذلك أن المحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذ آفاقًا متعددة توحي بدلالات جمة، حيثُ إن الأسطورة انصهار**

في اللغة، وامتداد لكونيتها، فاصلة بخلاف الرمزي الذي لا يرتبطُ إلا بالسياق الوارد فيه، وحيثُ كان الرمز فردياً ذاتياً، راحت الأسطورة تبحثُ يبحثُ عن الوحدة والتقاء الوعي الفردي والجماعي بعدم الوعي الفردي والجماعي في آنٍ، ذلك أن ما يميزها هو نزوعها الباطني نحو اختراق الآفاق المجهولة وتفجير مكامنها الخبيئة، وهي بذلك تمد الشعر بالمطلق الأسطوري، وتخصبه بالمتجدد من المعاني، والتصورات والرؤى، التي تعود على الحياة بمصداق الأمال»[٤١]. لذا فالشاعر يبحث عن التعالقات الممكنة بين دلالات الأسطورة والواقع المعيش المحيط بالذات المبدعة، ثم يستفيد من ذلك في عملية الخلق والمزج والاستعاضة، فتأتي القصيدة محصلةً من الرؤيا والأسطورة والواقع الذي تقاربه الذات المبدعة عبر لعبة التمثُّل محملةً إياه بدلالات الرموز الأسطورية المترامية المتعددة المفتوحة[٤٢].

الهوامش والمصادر

١- فيدوح، عبد القادر، إراءة التأويل ومدراج معنى الشعر' دار صفحات للدراسات والنشر (دار صفحات للدراسات والنشر سورية - دمشق ط ١ ٢٠٠٩ م).

٢- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق ط١ ٢٠١٢م ص ١٠.

٣- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط ١٩٩٨م ص ٣٩.

٤- حسن عجمي، السوبر حداثة: علم الأفكار الممكنة، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت لبنان ٢٠٠٥م، ص ٢٢٨.

٥- المصدر السابق نَفْسَهُ ص ٢١٠.

٦- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق ط١ ٢٠١٢م ص ١٠.

٧- السابق نفسه ص ١٢.

٨- ص ٩.

٩- ص ١٨.

١٠- انظر المزيد، من قراءة الباحث في النصوص في الكتاب في الصفحات من ٥١: ١٧

١١- ص٩٠: ٥٢.

١٢- ص ٩٣: ٩٤.

١٣- ص ١١٦.

١٤- ص ١٣٤.

١٥- انظر نماذج من مقاربة عدد من النصوص، في ضوء الإلمام بعدد من مرتكزات الخطاب الصوفي في الصفحات من ١٨٥: ١١٦.

١٦- ص١٨٨.

١٧- انظر مقاربات الناقد عدداً من النصوص الشعرية التي وظفت الأسطورة في الصفحات من ص١٨٨: ٢١٢.

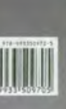
المحتويات

الانتهاك ومآلات المعنى

يتغيأ هذا الكتاب/ البحث - في رصده معالم الانتهاك وبعض أشكاله في القصيدة العربية الحديثة من جهة، وعلاقته بمنظومات الدلالة من جهة أخرى، وكذلك في رصده بعض مشروعات القراءة النقدية - ظلال السيميائية وما يتجلى عنها من مقاربات منتهكة (تتغيأ ملامح البنيوية والتفكيك وتحليل الخطاب لسانيا....) للنص الشعري الحديث المنتهك من جهته.

والمقصود بالانتهاك - هنا - هو كسر النمط والطرائق التقليدية في بناء القول الشعري وصكه من خلال سعي النص الشعري الحديث إلى تمثل أشكال، وطرائق جديدة في بناء المشهد الشعري سياقا، ولغة، وخيالا، ودلالة.

وهو (أي هذا الكتاب / البحث) يحاول الكشف عن جماليات البناء الشعري وعبقريته عبر مقاربات سيميائية تغازل المعنى الشعري عبر رصدها بعض معالم الانتهاك هذا، و مظاهر الابتكار التي ميزت الخطاب الشعري الحديث على مستويات عدة.



مكتبة الأدب المغربي

مكتبة النقد الأدبي